

أساليب تحليل الصورة

الدكتورة نهلة عيسى

تـدقـيـق:

الدكتور محمد الرفاعي

الدكتور بوران مريدن

الدكتور محمد العمر





ISSN: 2617-989X

Books & Refrences

أساليب تحليل الصورة

الدكتور نهلة عيسى

من منشورات الجامعة الافتراضية السورية

الجمهورية العربية السورية 2020

Photos' Analysis Techniques

Nahla Essa

Publications of the Syrian Virtual University (SVU)

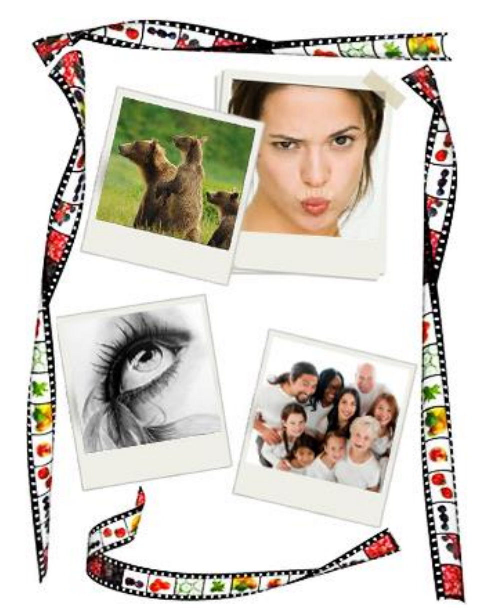
Syrian Arab Republic, 2020

الـــفـــهـــرس

الوحدة الأولى

الصورة، التعريف والاستخدام ودلالات المصطلح

أولاً: المقدمة



هدفت معظم دراسات الصورة:

- إما لتوثيق صلة الصورة بالبيئة المحيطة باعتبارها انعكاساً لعصرها، أي دراستها في ضوء ملابساتها الخارجية، والعلاقات التاريخية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تحكم تكونها وتجليها.
- وإما لتوثيق صلة الصورة بصانعها، باعتبارها انعكاساً للعوامل المؤثرة فيه.

مما يعني أن أغلب هذه الدراسات اهتمت بدراسة الآثار والملابسات والظروف التي تحيط بالصورة أكثر مما اهتمت بدراسة الصورة ذاتها، باعتبارها لغة مجازية أصبحت سمة من سمات عصرنا الراهن الذي أصبح يسمى مجازاً بعصر الصورة، وواحدة من أهم أدواته الاتصالية، وأكثرها سطوة وتأثيراً، وخاصة بعد أن دخلنا عتبة جيل جديد من الصور الافتراضية، التي تنقل لنا في غرف نومنا وجلوسنا عالماً من الأوهام والخيالات، لكنه مع ذلك، عالم قابل للإدراك والفهم والتصديق أيضاً، ولا تحتاج قراءته إلى مؤهلات معينة، بل يستثير في داخلنا كثير من ملامح التاريخ والمخزون الثقافي الإنساني، وكثير من مشاعر الألفة باعتبارنا والصورة مجبولون من طينة واحدة.

من هذا المنطلق، سوف ندرس في هذه الوحدة التعليمية، تعريفات الصورة، وماهيتها، وأنواعها، والفروق بين الأنواع المختلفة، والدلالات التي تحكم المصطلح وتحدد معاني الصورة ووظائفها.

ثانياً: تعريفات الصورة

للصورة تعريفات متعددة متعلقة بجوانب استخدام الكلمة، وأيضاً بطيف واسع من الدلالات المدركة المرتبطة بها، والتي تتفاوت في درجة الوضوح والصراحة من سياق إلى آخر، رغم النواة المشتركة لهذه الجوانب، إلا أن أهم تعريفات الصورة تنقسم على النحو التالي:

التعريف الأولي:



من الصعوبة بمكان إعطاء تعريف بسيط وقادر على الإحاطة بكل استخدامات الصورة، وذلك لتعدد دلالات الكلمة وتباينها، وعدم وجود ترابط واضح بين أنواعها.

لكن على الرغم من تنوع دلالات كلمة صورة، فهي:

- تشير دوماً إلى شيء ما، أي إنتاج موضوع ما (قد لا يحيلنا دائماً إلى المجال البصري، ولكن يحمل بعض سمات المجال المرئي).
- ولا بد أن تمر عبر بوابتين:
- **الأولى:** إنسان يصنعها.
- **الثانية:** إنسان يتعرف عليها أو يدركها.

لكن هل يعني هذا أن الطبيعة لا تقدم لنا صوراً؟

والجواب على هذا السؤال يمكن تبينه في التعريف الذي أعطاه أفلاطون للصورة، والذي يعد من أقدم التعريفات في هذا المجال، يقول أفلاطون: "أطلق اسم صورة، أولاً، على الظلال، ثم على الانعكاسات التي نراها على سطح الماء، أو على سطوح الأجسام المصقولة واللامعة، وعلى كل ما يتمثل وفق هذا النمط "[1].

أي أن الصورة وفقاَ لتعريف أفلاطون، هي كل ما يرى في المرآة، وكل ما يتشكل على هذا النحو، أي أنها بمثابة موضوع ثان ينسب إلى موضوع آخر، أولي، وفق عدد من القواعد والقوانين الخاصة.

جولي، مارتين. (2014). مدخل إلى تحليل الصورة. (نبيل الدبس، مترجم).دمشق:المؤسسة العامة للسينما.ص 10.[1]

تعريفات الصورة في اللغة:

الصورة في اللغة العربية:



الصورة في اللغة العربية اشتقاق من المصدر"صوَر"، والمصوَر واحد من أسماء الله الحسنى، الذي يعرفه لسان العرب: على أنه الذي صور جميع الموجودات (في الكون) ورتبها، وأعطى كل شيء منها شكل (صورة) خاص وهيئة مفردة يتميز بها على اختلاف الموجودات وكثرتها.

وعليه فالصورة وفقاً لهذا الفهم (الله خلق الإنسان على صورته) لا تستحضر إلى الذهن تمثيلاً بصرياً فحسب، بل تشابهاً مع الكمال المطلق (باعتباره صورة عن الله) والجمال والخير والمقدس، وكل معاني السمو.

أيضاً، إن كلمة صورة في اللغة، هي اسم التعريف الذي نطلقه على الاستعارة، والاستعارة هي أكثر أشكال البلاغة استخداماً وشيوعاً، ويعطي المعجم للاستعارة مرادفاً كلمة "صورة"، فكل ترادف أو تشبيه في نص ما، يسمى بعلم اللغة "الاستعارة الكلامية"، أو "الكلام بالصور"، أي إحلال كلمة مكان أخرى (أو على أنها الأخرى) بسبب ما بينهما من تماثل أو اقتران (سواء كان اقتراناً صريحاً أم ضمنياً)، مما يسمح بما يسمى في لغة الأدب بـ "توالد الصور".

الصورة في اللغة اللاتينية:



وفي اللغة اللاتينية كانت كلمة (IMAGO) تشير عند الرومان إلى رسوم الأسلاف، وأصلها الاشتقاقي يحيل إلى معاني النسخ والمشابهة والتمثيل أو النظير أو القناع المشمع والمطبوع طبق الأصل عن وجه الفقيد، كما يحيل إلى معاني الثبات وملازمة المكان والحالة، والصمت والعقل والسكينة والحلم، وعادة ما كان يعلق في فناء المنزل وكأنه تبشير بعودة قريبة للراحل أو بديل عن هذه العودة، ووجوه الفيوم الفرعونية مثال على ذلك من تلك العصور، والصور الفوتوغرافية في عصرنا الراهن امتداد لذات المفهوم.[2]

اليافي، نعيم. (1982). مقدمة لدراسة الصورة الفنية.دمشق. منشورات وزارة والإرشاد القومي.ص ص25-27.[2]

تعريفات الصورة في علم الدلالة:



في التعريف السيمولوجي، الصورة تنطوي تحت نوع أعم من عدة التعريفات:

- **الأول:** يطلق عليه اصطلاحاً (Icon) الأيقون، أي العلامة التي تكون فيها العلاقة بين الدال (الصورة أو الموضوع) والمدلول (أي المعنى) قائمة على المشابهة والتماثل والتمثيل، وتتفاوت في درجة قربها أو بعدها عن الواقع تبعاً لمهارات الصانع أو الآلة، كما أنها ليست بالضرورة بصرية، فليس كل أيقون صورة، فالصورة لا تغطي كل فضاء الأيقونة، لكنها، دون أدنى شك، علامة أيقونية، شأنها شأن المخطط والاستعارة.[3]
- **الثاني:** يسمى الانتقال المجازي (metalepsis)، وهو مفهوم يشير إلى معاني الاستبدال كافة في حالتي الغياب والحضور (للموضوع)، وذلك بواسطة الانتقال بالمعنى، أو التحول في المعنى مع التشابه (أو إدراك التشابه)، مما يجعل الصورة وفقاً لذلك مرادفة للكناية (التوضيح) والاستعارة والتجسيد معاً.[4]
- **الثالث:** يسمى الحرفي أو التقريري أو العلمي (Literal)، ويعني الدلالة المباشرة للموضوع المصور، بالاستناد إلى معناه الظاهر الصادق بعيداً عن أي تحوير، ويعتمد على ما يسمى مفهوم التسطيح أو التربيع أو التثبيت أو التجميد، أي الفهم المحدد للأشياء والدلالة المباشرة السريعة بقصد التوصيل والتأكيد على معنى بعينه، وهذا ينطبق إلى حد كبير على الصور الفوتوغرافية الشخصية (صور الهوية).
- **الرابع:** يسمى التصويري أو الحدسي أو التركيبي أو الكلي (Figurative)، وهو يعني إدراك خاص للموضوع المصور في ضوء علاقاته وارتباطاته المتداخلة مع غيره، أي النظر إلى

---

[3] عيسى، نهلة. (2006). أثر تكنولوجيا التعبير المرئي على محتويات الصورة التلفزيونية. رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة القاهرة. ص75.

[4] جونيت، جيرار. (2009).الانتقال المجازي من الصورة إلى التخيل. (زبيدة بشار القاضي، مترجم).دمشق:منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.ص 15.

الصورة باعتبارها وسيط كروي لا تكمن قيمته في دلالته المفردة، وإنما في وفرة دلالاته وشحناته التعبيرية المتغيرة من سياق إلى آخر، وبما يتخطى المعنى الظاهر، مما يعني الانتقال من الدلالة المحددة إلى ظلالها، أي إلى الايحاء، وهذا أمر ينطبق على صور السينما والتلفزيون والصور الفوتوغرافية الفنية، بل يمتد ليشمل الفنون جميعاً، كالأدب والموسيقى والرسم والمسرح...الخ.[5]

التعريفات الوظيفية للصورة (أي الصورة في ضوء استخداماتها):

الاستخدام المعاصر لكلمة "صورة" يشير في معظم الحالات إلى الصورة الإعلامية المسيطرة والحاضرة في كل زمان ومكان، والمتغلغلة في تفاصيل حياتنا اليومية، سلباً أو إيجاباً، والمرادفة (اعتباطاً) للتلفاز وصور الجرائد والمجلات والإعلانات، وهذا فهم ملتبس وخاطئ، يعود بالضرر على الصورة وعلى استخداماتها، وإمكانية فهمها، وذلك لأنه يخلط:

- بين الحامل (التلفاز أو الجريدة..الخ)، وبين المضمون (موضوع الصورة).
- وبين الصور الثابتة (صور الجرائد والمجلات والرسوم..الخ)، وهي من وسائل التعبير المرئية القائمة على الإدراك عبر التأمل (البصيرة)، وبين الصور المتحركة (صور السينما والتلفزيون وشرائط الفيديو)، القائمة على الإدراك عبر الفرجة أو الاستعراض (البصر)، أو ما يسمى التمدد المجازي أو الفهم السياقي عبر الحركة (حركة الصور).

إلا أنه يمكن تعريف الصورة في ضوء استخدامها، بأنها "إنتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء، أو علامة تحمل معاني اجتماعية وترتبط (صراحة أو ضمناً) بالأيدلوجيات والعقائد والبنى السياسية والاجتماعية والاقتصادية القائمة".

لكن إذا كان لا بد من الخروج بتعريف جامع للصورة يستند إلى المفاهيم السابقة ككل، يمكننا اعتماد التعريف الآتي: هي وحدة تركيبية مؤلفة من جملة من الأدوات الممتزجة والمتفاعلة مع بعضها البعض على المستويين الحسي والبصري في حال كانت صورة فوتوغرافية، أو رسوم، لوحات، خطوط، وعلى المستويين السمعي البصري في حال كانت صورة متحركة، إلا أن تحديد دلالاتها ليس سهلاً نتيجة

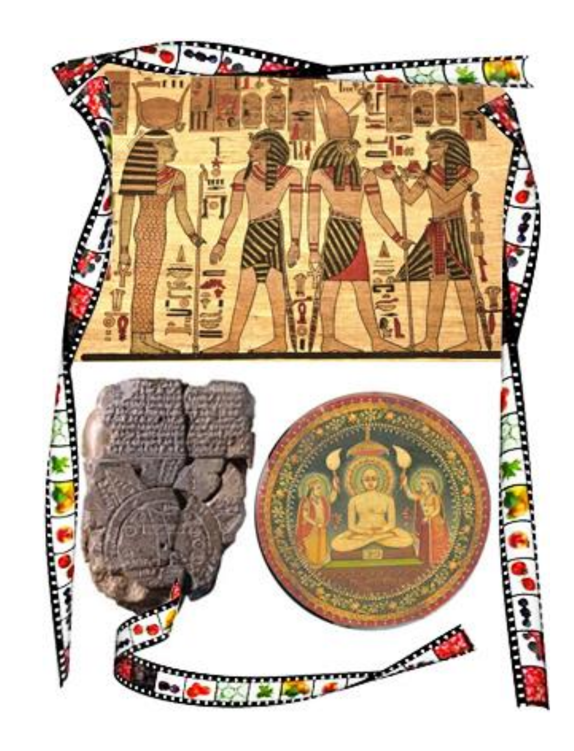
---

[5] اليافي. نعيم. مرجع سابق.ص ص 17-21.

طبيعتها التركيبية ذاتها، والتي تمثل اندماج خطين: أولهما خط الخصوصية الحسية، وثانيهما خط المجاز المقارن، الذي يربطها بميادين المعرفة كافة.

كما أن هناك دلالات لغوية وذهنية ونفسية وبلاغية ورمزية للصورة، تجعل منها حاملة المعنى أكثر مما هي مفسرة له، ولغة أيقونية مرتبطة إلى حد كبير بإحساسنا البصري بالعالم المحيط بنا، وأيضاً بعالم الخيال، خاصة وأن الكلمة نفسها (صورة) مشتقة من المصدر (تصور) والتخيل واحد من مرادفاته اللغوية.

ثالثاً: أصول الصورة



الصورة قديمة قدم الإنسان، فقد كانت أولى رسائله ووسائل اتصاله الإنساني، وتباشير الكتابة والتمثيل أو التجسيد الأبسط للأشياء الواقعية القائمة على المحاكاة والتخطيط البسيط، وأطلق عليها تسمية "بيتروغرام Petrogrammes" إذا كانت مرسومة أو ملونة، و"بيتروغليف petroglyphs" إذا كانت محفورة أو منحوتة، كما كانت انعكاساً للتاريخ الإنساني بمجمله، وترجمة لقدرات الإنسان التخيلية، بداية من العصر الباليوليتيكي (paleolithic)، إلى عصرنا الراهن.[6]

أصل الصورة في الأديان:

كان للأديان، خاصة اليهودية والمسيحية والإسلام، علاقة خاصة بالصور، ليس بسبب أن الصور الأولية للإنسان كانت على صلة بطقوس سحرية ودينية سادت في تلك العصور، ولا بسبب الحضور المكثف لمختلف أشكال التمثلات الدينية في كل مراحل التاريخ الإنساني، وتاريخ الفنون الغربية فحسب، بل أيضاً لسبب أعمق، هو أن مفهوم الصورة، والقيمة التي تمثلها، يمثل قضية إشكالية في المسألة الدينية، فقد

[6] المرجع السابق.ص14.

حرمت الأديان التوحيدية الثلاثة الصور وصناعتها والسجود لها (اليهودية والمسيحية في الوصية الثالثة)، واعتبرتها صنم بديل عن الإله، وحاربتها في إطار محاربتها لفكرة تعدد الآلهة، ونفت الطبيعية الربانية للصور، عبر التأكيد على الفصل بين التمثيل الديني والدنيوي للأشياء، مما ساهم فيما بعد في ظهور أجناس الفنون التصويرية.[7]

كما أكدت الأديان على عدم وجوب خلط المتخيل بتمثلات الحقيقة الخارجية، ولا بالرمزية ولا بالإيديولوجيا، لمنع الخلط بين المقدس والدنيوي، وهو أمر رفضه وناقضه علماء التاريخ والاجتماع والإنثروبولوجيا، وقالوا: أنه لا وجود لتمثل مطابق تماماً للشيء المتمثل، فكل صورة مهما بدت مطابقة للواقع تفترض تدخلاً طفيفاً للمتخيل، بل هو الذي يعطيها تعبيراتها الأكثر عمقاً والأكثر معنى، ولذلك فالمقدس ينتمي بداهة إلى المتخيل، دون أن يمس ذلك من قيمته الإيمانية، بل قد يدعمها ويؤكدها، باعتبار الغياب أشد دلالة من الحضور.

وهذا سجال لم ينته ولن ينتهي، عمره من عمر البشرية، وينتمي إلى خصائص البشر الثنائية (أنا أو نحن والآخر)، القائلة: لنا الحقيقة وللآخرين الغرائب!

أصل الصورة في الفن:

ارتبط مفهوم الصورة في عالم الفن بمايلي:

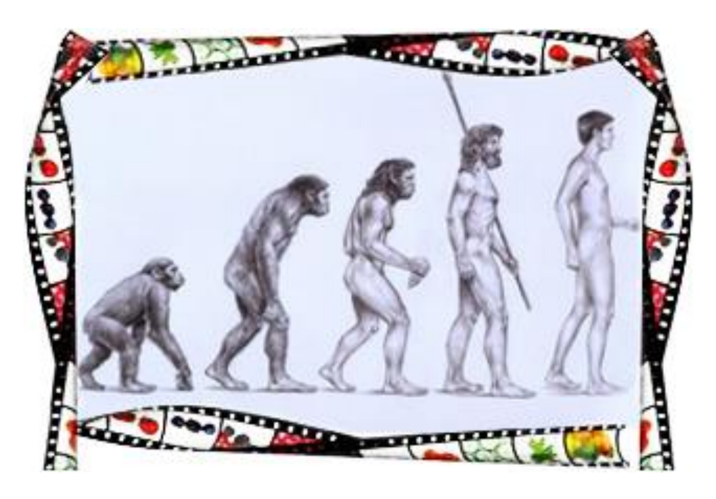


- التجسيد البصري للأشياء والمواضيع:

يمثل التجسيد البصري للأشياء والمواضيع النقوش والجداريات، واللوحات والرسوم، والمنمنمات والزخارف والرسوم التزينية، وفنون الحفر والجرافيك، والصور الفوتواغرافية، وأفلام السينما والفيديو، نهاية بالصور الغرافيكية الحاسوبية.

[7] المرجع السابق.ص 16.

الإنتاج الذهني للتمثلات المحسوسة:



يختلف الإنتاج الذهني للتمثلات المحسوسة عن الإدراك الحسي للحقائق المتعينة من جهة، وعن فهم أو وعي الأفكار المجردة من جهة أخرى، وهو إنتاج يعتبر الصورة انعكاساً لوعي ما، والأب الغني للمعرفة الحق وليست ظلاً للمعرفة كما قال بذلك بعض العلماء، في ظل حقيقة أنها ذات خاصية قصدية، فيها المدرك والمحسوس والمجرد والمتخيل..[8]

أصل الصورة في الفلسفة والعلوم الأخرى:

يعد صعود نجم الصورة اليوم من السمات المميزة للحساسية التاريخية، ولفرنسا قصب السبق في هذا المجال، مثلما كان لها فضل السبق في تاريخ العقليات التي أشبعت بحثاً، على عكس الصوري "البصري" والمتخيل الذي كان من نصيب الفلاسفة وعلماء الأنثروبولوجيا، الذين انطلقوا من الحجارة وجدران الكهوف والكاتدرائيات، والنظر في فلسفة المظهر وظلمات الجحيم والأساطير، للبحث في بنية الواقعي والمتخيل ووجوهها المتغيرة والمتداخلة، التي تتجاوز الحدود المرسومة لشروط التجربة وللتسلسل الإستنتاجي الذي يستوجبه، باعتبار أن معرفتنا بالعالم بقدر ما تتغذى من العقل والعلم، وتتغذى من المتخيل والمدرك.[9]

وقد ارتبط مفهوم الصورة بعالم الفلسفة (باعتبار الفلسفة أم العلوم)، وكان مدار سجال واسع بين الفلاسفة بالاستناد إلى التأويل الخاص لكل منهم للصورة، وللعلاقات القائمة بين المتخيل والواقع الملموس، وكان السجال الأكبر بين أفلاطون وسقراط (بين التلميذ والأستاذ).

- فقد اعتبرها أفلاطون (ذو النزعة الفنية) محاكاة خادعة للأشياء، تغوي الجوانب الأكثر ضعفاً في النفس البشرية، ولذلك الصورة الوحيدة التي حظيت بقبوله واستحسانه، هي "الصورة الطبيعية" أي

---

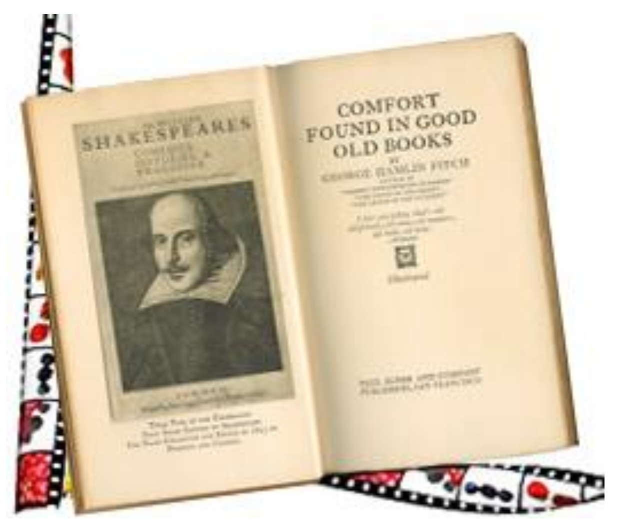
[8] بواء، لوسيان. (2010، صيف). من أجل تاريخ للمتخيل. (باسم مكي، مترجم)، العرب والفكر العالمي، (العددان التاسع والعشرون والثلاثون)، ص ص 110-147.

[9] المرجع السابق. ص ص111 – 113.

(الظل أو الانعكاس) في نسب صحيحة ومقاييس هندسية مثالية للأصل، باعتبارها الوحيدة (من وجهة نظره) المؤهلة لأن تكون أداة فلسفية.

- أما سقراط (ذو النزعة العقلية) والمتشدد إزاء الفن والرافض للنزعة الحسية، فقد وجد في الصورة أداة تثقيف وتعليم، يمكن لها أن تقود إلى الحقيقة أو تعمي عنها في حال فارقت النماذج الثابتة، ولذلك فقد حارب الحساسية الفنية والتطرف في التعبير الفني لدى فناني عصره (القرنين الرابع والخامس) الذين سعوا في رسومهم ومنحوتاتهم لتقديم الواقع المحسوس بكل تفصيلاته دون الرجوع إلى القواعد القديمة، واعتبر ذلك خروجاً على ما يفرضه العقل والأخلاق من تحفظ.[10]

أصل الصورة في الأدب:



للصورة مكان رحب في عالم الأدب أيضاً، فهي تجسيد للأشياء المجردة للعبور بها من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول، بمعنى تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية، للتنافر القائم بين المعنى الفكري، والمعنى الإيحائي العاطفي الذي لا يسمي الأشياء بمسمياتها، لأن مسمياتها الأصلية باردة محايدة، بل يستعين بالصور "الاستعارة"، لتثير الصور الوجدانية، وتؤدي الوظيفة الشعرية الحميمة.[11]

لكن مهما قيل عن الصورة، فإنها حتماً شكل من أشكال المحاكاة تتطابق أحياناً مع ما تمثله، وتتجاوزه أحياناً أخرى، فتعطيه شكلاً ومعنى جديد، وقد تصنف في سياق تبدو فيه خادعة، أو وسيلة معرفة وتثقيف، وفي حدها الأعلى وسيلة تعبير.

---

[10] مطر، أميرة. (2003). فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها. القاهرة. مهرجان القراءة للجميع.مكتبة الأسرة.ص ص 39-40.

[11] فضل، صلاح. (2003). نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة. مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة. ص 241.

وهذا ما يربطها بعدد كبير من المفاهيم الوجودية، كالديمومة والمقدس، والحقيقة والأسطورة، والواقعي والمتخيل، مما يجعلها من هذه أو تلك من الفنون، أو هذا أو ذاك من العلوم، وبالتالي فإن مادتها الخام وطرقها في التكوين، هي اجتماع تلك الفنون والعلوم معاً، للخروج بتجربة خاصة، تختلف عنها في أي وسيط تعبيري آخر.[12]

رابعاً: أنواع الصور

تصنيف الصور من حيث نوعها:

صور بصرية:



هي الصور ذات الطبيعة المرئية للعين المجردة، أي أنها الصورة التي تقوم على التعبير الحرفي أو حتى الرمزي، عن موضوع ما في الطبيعة والحياة الإنسانية، مثل الصورة الفوتوغرافية، وصور السينما والتلفزيون، والصور الصحفية، والرسم باختلاف أنواعه، والنحت، الجرافيك...الخ.

الصور النصية (الفنية):



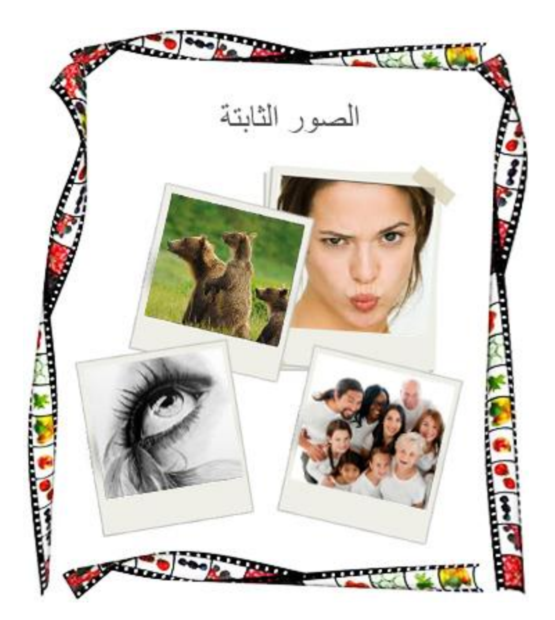
هي صور ذهنية (شعرية أو أدبية) قائمة على صهر مركبين لغويين بطريقة حدسية لا تنحل إلى التشابه، إن طفلاً يصيح مشيراً إلى عنكبوت تصنع عشها، قائلاً: إنها تنسج بإبرة، يكون قد استعمل غريزته الشعرية الفطرية في إدراك العلاقة، وفي رسم صورة ما يحدث، وقولنا: الأعشاب تطير، الجدران تبكي، قلبي يتآكل، الفراشات تلعب، السيوف تنهل، الأجساد تتطاير...الخ، كلها استعمالات صورية شعرية أدبية مجازية، للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر، ويبنيها بناءً خاصاً أبعد ما يكون عن التجريد والتعميم، وأقرب ما يكون إلى التخصيص والتجسيد، أي أقرب ما يكون إلى خواص الصور البصرية.

---

[12] جولي، مارتين.مرجع سابق. ص ص 16-17.

تصنيف الصور من حيث طبيعتها:

الصور الثابتة:



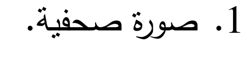
هي الصور التي تتسم بالنسبة لعين المشاهد بالجمود والثبات وانعدام الحركة، كالصورة الفوتوغرافية والإعلان المطبوع، والرسم الصحفي، والنقوش واللوحات والمنحوتات (وإن كانت المنحوتات نادراً ما تصنف بين الصور).

الصور المتحركة:



هي الصور التي تتغير وتتحرك وتتوالى أمام عين المشاهد، كالصور السينمائية والتلفزيونية، وأشرطة الفيديو.

تصنيف الصور من حيث الوسيلة:



1. صورة صحفية.
2. صورة حائطية.
3. صورة سينمائية.
4. صورة تلفزيونية.
5. صورة إلكترونية.



تصنيف الصور من حيث الوظيفة:

1. صورة إشهارية (إعلانية).
2. صورة دعائية.
3. صورة إخبارية.
4. صورة جمالية فنية.
5. صورة تعليمية.
6. صورة ترفيهية.[13]





---

[13] المرجع السابق.ص ص 20-28.

تصنيف الصور من حيث عوالمها (فضائها):

صور واقعية:

أي الصور التي تعكس (ظل أو انعكاس) حقائق الأشياء كما هي عليه في الواقع، والتي تساعد في رصد وتفسير ونمذجة الظواهر المختلفة، ويندرج تحت هذا التصنيف صور الطبيعة، والصور الإخبارية والتعليمية والعلمية، وأحياناً الدعائية والإعلانية، سواء كانت ثابتة أو متحركة، صحفية أو سينمائية أو تلفزيونية أو إلكترونية.

صور خيالية أو تخيلية:

أي الصور التي لا تستند إلى الواقع ولا تنقله، بل تتجاوزه إلى عالم أرحب من الدلالات والأخيلة بالغة الغنى والشديدة التأثير، ويندرج تحت هذا التصنيف، الصور الجمالية الفنية، اللوحات، الرسوم الجدارية، الرسوم والنقوش والمنحوتات الدينية، وأحياناً الدعائية والإعلانية، سواء كانت بصرية أو غير بصرية، ثابتة أو متحركة، صحفية أو سينمائية أو تلفزيونية أو إلكترونية.

صور الذاكرة:

أي الصور التي نختزنها في ذاكرتنا عن البشر الذين نقابلهم، والأشياء والموضوعات التي نراها، وهي صور وإن كان لها أصل واقعي تستند إليه، إلا أنها تنتظم في سياق خاص بتأثير عوامل عديدة، منها مشاعرنا وانطباعاتنا عن الأشخاص والأشياء، وأيضاً عامل الزمن، واختلاط الصور بعضها ببعض.

الصور الذهنية:

أي الصور التي ترتسم في أذهاننا بعد قراءة أو سماع وصف لمكان ما أو شخص ما، فنشعر كما لو أننا نرى هذا المكان، أو نقابل هذا الشخص حقاً، وتعتبر هذه الصور (ذات الطبيعة التركيبية)، نوع من طغيان التجسيد البصري، الذي يقارب الشعور بالفانتازيا أو الحلم، ويستند في تكونه وصياغته إلى عوامل نفسية استثارية واجتماعية، وعوامل المشابهة والتمثل مع الواقع.

ويندرج تحت هذا التصنيف، صور الهوية (الذات أو الأنا)، الملصقات الإعلانية أو الصور الفوتوغرافية، أو شرائط الفيديو المخصصة لتصنيع أو صياغة صورة سياسي أو فنان أو رياضي أو مكان...الخ، عبر استثارة عدد من التداعيات الذهنية المنهجية (التي قد لا يكون لها ما يسوغها في الواقع)، وتوظف في تحديد هوية موضوع معين، أو شخص معين، أو مهنة معينة، من خلال نعتها بعدد من الصفات الحميدة

أو غير الحميدة المتعارف عليها اجتماعياً (حسب الغاية المنشودة، تعظيم أم تقليل)، ويمكن لها أن تكون بصرية وغير بصرية، فوتوغرافية، أو فيلمية، أو إلكترونية.[14]

الصور الجديدة أو صور العوالم الافتراضية:

أي الصور المركبة التي تصنع بواسطة الحاسوب، والتي تطورت تقنياتها في السنوات الأخيرة بفعل التوالد المطرد في البرمجيات الحاسوبية عالية الأداء، مما سمح بخلق عوالم افتراضية كاملة متكاملة، توفر إمكانية تزوير أية صورة على قاعدة المحاكاة الشكلية والزمنية والمكانية، بحيث تبدو في ظاهرها "حقيقية وواقعية"، بل "فائقة الواقعية"، لأنها تخطت مرحلة التجسيد والتمثيل بالأبعاد الثلاثية، لتبلغ معايير دقة السينما من قياس 35 ملم، مما يزيد في صعوبة تمييز الواقعي من الافتراضي، ويترك الصورة، أياً كانت، موضعاً للتلاعب والتصنيع والتشكيل والتحويل والترابط البيني بين كم هائل من الصور، ومن ثم التصدير، على أنها الواقع الذي لا يمكن دحضه أو نفيه أو حتى ملاحظة عدم واقعيته.[15]
ويندرج تحت هذا التصنيف، كل الصور التي ينتجها الحاسوب، سواء كانت فوتوغرافية، أو فلمية، أو هولوغرام (ليزيرية ثلاثية الأبعاد) أو إعلانات، ألعاب، برامج محاكاة، فيديو كليب...الخ.[16]

نهاية، لا يمكننا استعراض مختلف الاستخدامات التي تختص بها كلمة "صورة"، لأن ذلك يعني الحاجة لآلاف من الصفحات، لأن الصورة يمكن أن تكون أي شيء وكل شيء ونقيضه: هي بصرية ولا مادية (غير بصرية، ذهنية، هلوسة، أحلام..الخ)، مركبة وطبيعية، حقيقية وافتراضية، ثابتة ومتحركة، دينية ولا دينية، تاريخية أو معاصرة، تماثلية واصطلاحية، أداة للتواصل، أداة للتعبير، وأداة للإقصاء والتهميش، ومصدر تفاؤل وأمل، أو مبعث تشاؤم وخوف...الخ.

---

[14] المرجع السابق.ص 19.

[15] المرجع السابق.ص ص 22-28.

[16] جونيت، جيرار. مرجع سابق.ص 13.

خامساً: استخدامات الصورة:



تشبه الصورة في استخداماتها، بروتيوس (أحد آلهة البحار)، الذي جاء ذكره في الأدويسة (إحدى الأساطير اليونانية)، والذي كان لديه قدرة فائقة على تقمص كل الأشكال التي يود أن يبدو عليها: حيوان أو نبات أو ماء أو نار...الخ، وكان يستغل هذه الموهبة أو المقدرة، بشكل خاص، للتهرب ممن يسألونه عن الأشياء، إذ كانت لديه مقدرة التنبؤ بالمستقبل، ولم يكن يرغب بأن يعرف البشر (سلفاً) ما هو مستقبلهم، لكي لا يفقدوا الرغبة بالعمل والسعي، وبالحياة بأسرها.

لذلك يصعب حصر استخدامات ووظائف الصورة لأنها يمكن أن تكون كل شيء وأن توظف في أي سياق ومجال، خاصة وأن ظاهرها يوحي بسهولة الاستخدام، وعدم الاستعصاء على الفهم، والمرونة والطواعة، وإن كانت في باطنها أعقد من ذلك بكثير لتعدد جوانبها وأوجهها العلمية والنفسية والجمالية والثقافية والبلاغية والإعلامية والإعلانية...الخ.

لكن عموماً، يمكن تلخيص الاستخدامات المتشعبة للصورة، في الاستخدامات التالية:

1. الاستخدام الوظيفي للصورة:

هو أقدم الاستخدامات، ومن أكثرها شيوعاً أو زعماً (المقصود بالزعم: ادعاء استخدام الصورة لأسباب إعلامية أو توضيحية أو تعليمية أو توعوية بحتة)، وذلك باعتبارها تمثل أو تصور شيء ما واقعي، أو تدلل على شيء آخر غيرها هي بالذات، سواء بالتمثيل أو التشابه أو الإيحاء بالتشابه (نقصاً أم مبالغة)، وهذا الأخير واحد من أكبر مخاطر الصورة، لأن المبالغة قد تؤدي إلى الخلط بين الصورة والموضوع الممثل، والنقص قد يؤدي إلى غموض مربك في قراءة المضمون.

هذا مع الأخذ بعين الاعتبار أن هناك نموذجين للصور، وهو تمييز جوهري، لفهم الصورة واستخدامها في سياقه الحقيقي، وهي:

- الصور المصنعة:



هي صور محاكاة بدرجات متفاوتة من الدقة لأصل واقعي أو نموذج معين، كما في الصور التثقيفية والعلمية والتعليمية المركبة بمساعدة الحاسوب، والصور الإعلانية والدعائية على اختلاف مقاصدها، التي توهم بالواقع ذاته، رغم أنها ليست واقعية، وتشكل عناصر تماثل (أيقونات) analogon، مكتملة ودقيقة للواقع.

- الصور المسجلة:



وهي صور تتشابه في معظم الحالات مع ما تمثله، وتعتبر الصور الفوتوغرافية (الشخصية وغير الشخصية)، والفيديو، والأفلام السينمائية من الصور المشابهة لأصلها حدود الكمال، وهي بمثابة أيقونات صرفة، تتعزز صدقيتها ووثوقيتها من كونها تسجيلات منجزة عن الأشياء الأصلية ذاتها.

وما يميزها عن الصور المصنعة، هو أنها بطبيعتها عبارة عن آثار أو علامات يتركها الموضوع المصور، وبالتالي فهي قرائن قبل أن تكون أيقونات، ومن هنا تأتي قوة تأثيرها، وتستمد قوة إقناعها، ليتخلى ما هو أيقوني عن دوره لصالح القريني (من قرينة أو إثبات)، مما يذيب الحواجز بين التمثيل والموضوع، ويدفع للالتباس بين الصورة والشيء الذي تصوره، خاصة في ضوء وجود قواعد تكوينية واضحة، فيها حداً أدنى من الاصطلاحية (الاتفاقية) الاجتماعية- الثقافية، التي تسمح بتفهم الصور من قبل أناس لم يشاركوا في صنعها، وينضوي تحت هذا التصنيف خليط واسع من الصور، بداية بصور الهوية، والصور

الإخبارية، والإعلامية عموماً، وكثير من الصور الدعائية والإعلانية، ونهاية بصور الطبيعة وغيرها، سواء كانت فوتواغرفية، أو سينمائية، أو تلفزيونية، أو الكترونية.[17]

الاستخدام الاتصالي للصورة:

بالرغم من أن الصورة، لا تظهر فقط بالشكل البصري، إلا أنه، ومنذ بدأ الاهتمام بدراسة لغة الصورة، انصب الاهتمام، بشكل أساسي على دراسة الرسائل البصرية، باعتبارها لغة كونية، بسبب طبيعتها التمثيلية، وهكذا غدت الصورة مرادفاً للتمثيل البصري، بحيث أصبح للرسائل البصرية التعاقبية المتحركة، بل وحتى المفردة والثابتة منها، لغتها الخاصة، التي تشكل عبر الألوان والأشكال والتكوينات الداخلية، وتفاعلهم معاً، معنى يمكن فك رموزه، إما بطريقة واعية، أو عفوية.

وهو ما يعني، تحول الصورة الدائم بين التشابه والأثر والاصطلاح، أي بين الأيقونة والقرينة والرمز، مما يجعل التواصل عبر الصورة، أمراً شديد التعقيد، وأيضاً قوي التأثير، بحكم تغلغلها في ثنايا حياتنا اليومية، لكثرة ما تستخدمها وسائل الإعلام، وتعقب عليها، وتستند إليها، أو ترفضها.

مما نقل عالمنا اليوم من عصر التأمل إلى عصر الفرجة والاستعراض المستعجل، بسبب سرعة الإدراك البصري للصورة، إلى جانب الإحساس اللحظي الوهمي، بالتعرف إلى مضمونها وتأويلها، إضافة إلى كون الصورة، ذات صبغة كونية فعلاً، لأن الإنسان صنع الصور منذ بدء الخليقة، وتبادلها مع الآخرين، فشكلت خبرات متشابهة بين البشر، أوهمت بسهولة الاتصال والتواصل، وهو أمر خادع إلى حد كبير، لأن الاتصال عبر الصور سهل بالتأكيد، باعتبارها حامل حتى لتعلم اللغة، ولكن التواصل أمر معقد، حتى من خلال الصور الأكثر واقعية، للحاجة إلى فك رموز الدلالات المرتبطة بسياقها الداخلي، وكذلك بسياقها الزمني، والتي تختبئ خلف الوهم بطبيعية الرسائل البصرية، وقدراتها التمثيلية، وقابليتها للإدراك، وإن كان تأويلها مسألة أخرى لا ترتبط بالإدراك بقدر ارتباطها بدلالتها الخاصة وسياقها الظرفي.

[17] جولي، مارتين. مرجع سابق. ص ص 42-45.

إلا أن قراءة الصور، وتأويلها بالشروط المناسبة، تبعث فيها الحياة، وتحفظ ديمومتها، وترفد وعي القارئ، أو المشاهد، وعقله الباطن، بالدلالات المحتملة للرسالة، وتجعل إمكانيات التواصل بين الناس أكبر وأسهل وأسرع من التواصل اللساني.[18]

الاستخدام الجمالي للصور:



ينظر إلى الفن عامة، والصورة في عمقه، على أنه الند الموازي للعلم، الذي ينتمي إلى حقل التعبير، أكثر من انتمائه إلى حقل الاتصال، وأنه بحث عن نجاح جمالي نوعي ومختلف منذ عصور الأغريق وحتى يومنا هذا.

ولذلك كثيراً ما نظر إلى الصورة، باعتبارها فن قدسي وجزء من الحقيقة المتعالية على الدنيوي، ليس فقط لارتباطها التاريخي بالأديان والفن الكنسي، بل أيضاً لارتباطها بمفهوم الإبداع القائم، وليس على البعد عن الواقع المحسوس، لأن المادة المحسوسة التي تظهرها الصور سواء كانت واقعية أو مبتدعة، أم مركبة، لا تختلف في الجوهر عن مادة الحقيقة الملموسة، إلا أنها مادة معاد إنتاجها أو توظيفها داخل قالب معين، ولا يمكن تأويلها في إطار الحقيقة المدركة، أو إعادة تشكيل الحقيقة الواقعية انطلاقاً منها.

لكن هذا لا يعني أن الاستخدام الجمالي للصور، هو نفي الواقع والحلول محله، بل يعني:

- لعب دور المطلق المتعالي، والمعوض، والمعادل النفسي الموازن، والمبدع للحلول، والمحرر للطاقات في عالم واقعي تشتت فيه كل ما هو مقدس وغالباً ما يكون مخيباً للآمال.
- إضافة للدور الإلهامي الديناميكي الذي تلعبه الصور من موقعها الجمالي في استشراف المستقبل، وصيرورة الحياة الإنسانية، وفي دفع البشر للتنقيب عن الدلالات فيما وراء المظاهر،

---

[18] المرجع السابق. ص ص 47-53.

لإدراك المطلق بالمعنى الكوني القائم على الوحدة والتناغم والانسجام بين المادة والروح، والعقل والعاطفة، والديني والدنيوي.

هناك حقيقة تقول أن كل ما هو جمالي (والصورة حتى في واقعيتها ووثائقتيها جزء منه) هو استقطابي بكل ما تحمله الكلمة من معنى، فكل شكل من أشكاله يتطلب نقيضه: النهار والليل، الأرض والسماء، المادة والروح، الرجل والمرأة، وغير ذلك من ثنائيات متضادة متكاملة كونية البعد، ومتجاوزة للتقسيمات الثقافية والزمانية، وجامعة لمجالات تميل المقاربات العقلانية إلى إقامة حواجز بينها.

سادساً: دلالات مصطلح الصورة:

يستخدم مصطلح "صورة" Image في كثير من مجالات المعرفة الإنسانية، ويتخذ في كل منها مفهوماً ومعنى (دلالة) خاصاً، وسمات محددة، تختلف باختلاف السياق، وعامة يمكن أن نحصر دلالات المصطلح في خمس، هي:



الدلالة اللغوية أو المعجمية:



وهي أقدم الدلالات عبر التاريخ، وكانت تستعمل في جميع الميادين دون تخصص، لكنها انحصرت في الدراسات المعاصرة في نطاق اللغة وفقهها وعلم المعاني، وأصبحت تعني نسخة طبق الأصل "Copy"، أي تمثيلاً مباشراً أو محاكاة حرفية لموضوع بصري (حي أو جماد، ثابت أو متحرك)، وهي دلالة تصدق على بعض أنواع الصور، كالصور الفوتوغرافية والسينمائية والتلفزيونية، والرسوم والمخططات والأشكال..الخ.

ولكنها مضللة ومدعاة لسوء الفهم والارتباك فيما يتعلق بالصور الذهنية، وصور العالم الافتراضي، وذلك لأن إقامة علاقة مشابهة من أي نوع كان، ما بين الشكل الحسي المادي (شخص أو مكان أو موضوع ما) والانطباع النفسي الذهني عنه، هو نوع من العبث والتضليل، لأن الشكل هنا عنصر واحد من عناصر الصورة، وهو وحده أبعد من أن يكون المكون الحقيقي الأصيل لها.[19]

وتعتبر هذه الدلالة من الدلالات التي لطالما احتقرها الفلاسفة (خاصة سقراط وأفلاطون، ومن بعدهم المتصوفين وفلاسفة العرب في العصر الإسلامي) لميلهم للنزعة التجريدية، والسعي إلى تفسير الرمز أو العلامة على ضوء العالم العقلي، باعتبار أن الفنان الصانع على حد تعبير جلال الدين الرومي: "لا ينقل عن الطبيعة نقلاً حرفياً وإنما يسترشد بالمثال المعقول، فتُحسّن الصناعة القبيح ويتم التناقض".

---

[19] اليافي، نعيم. مرجع سابق. ص ص 42-43.

الدلالة الذهنية:



تستخدم هذه الدلالة للتعبير عن الصورة واستخداماتها في ميدان الفلسفة، وتشير إلى أن الصورة هي وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته الوحيدة لتعرف الأشياء، وتوجيه السلوك أو تحديده بالنسبة لها، بل تطرف فلاسفة الإسلام والصوفية في وصفها وسموها "القوى الباطنة" والتي يمكن أن تكون في خدمة العقل لأنها توجه السلوك والقوى النزوعية (الرغبات).[20]

وهو دور خطير جعل من الصورة العنصر القابل للفهم في موضوعات العالم وأحداثه، والمقابل الذهني للمادة أو الموضوع الخارجي (الصورة المادة)، وهي ثنائية رفضتها الفلسفة الحديثة، واعتبرتها ميتافيزيقيا مجردة، لا وجود لها في الحياة، ولا أساس لها من الصحة، لعدم القدرة الفعلية على الفصل بين حديها الممتزجين حقيقة.

فالصورة هي المادة، والمادة هي الصورة ولا فرق بينهما، وكلاهما واسطة معرفة بالعالم المحيط بنا، ودراسة أحدهما تعني دراسة المعرفة، أي دراسة كل شيء ظاهراً وباطناً بالاعتماد على الحدس والتأويل وفك الترميز.[21]

---

[20] المرجع السابق. ص 43.

[21] المرجع السابق. ص 44.

الدلالة النفسية:



تقترب الدلالة النفسية في معناها من الدلالة الذهنية، إلا أنها تستخدم في نطاق علم النفس، باعتبارها التذكر الواعي لمدرك حسي سابق كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة، وبعبارة أخرى إن الصورة وفقاً لعلم النفس، هي انطباع، أو استرجاع، أو تذكر لخبرة حسية، أو إدراكية ليست بالضرورة أن تكون بصرية، بالرغم من أن الصور البصرية هي الحالة الطبيعية للتفكير لدى معظم الناس، إلا أنها في الحقيقة ليست سوى نقطة انطلاق حسي سرعان ما تلتقي مع بقية الحواس في عملية الإدراك والتلقي، ومن ثم في عملية توليد الصور عبر إحياءها أو استرجاعها بعد غياب المنبه الحسي بطريقة يمكن أن تثير في النفس صدق وحيوية الإحساس الأصيل.[22]

الدلالة الرمزية:





يكثر استخدام هذه الدلالة في الدراسات الأنثروبولوجية، وفي البحوث التي تعتمد نتائج هذه الدراسات، والتي ترى الصورة على أنها الشيء أو الموضوع كلاً متكاملاً باعتباره رمزاً حسياً واحداً يكشف عن أشياء كثيرة في حياة صانعه وشخصيته وطبيعة تفكيره، إنها (أي الصورة) خلق يعادل به الفنان أو الصانع حدسه أو يقدم رؤيته عن العالم المحيط به.

---

[22] جولي، مارتين. مرجع سابق.ص 29.

وهذا يعني أن الصورة بمعناها الرمزي لا تحمل الواقع أو غير الواقع أو تشير إليه، وإنما هي عالم واحد لا يشير إلى غيره لأنه هو نفسه إشارة، أي أن الصورة بالمفهوم الدلالي الرمزي تدخل في دائرة ما يسمى "الإبدال المغلق"، على عكس معناها بالمفهوم الفلسفي أو النفسي الذي يدخلها في دائرة توليد المعاني "الإبدال المفتوح".[23]

الدلالة البلاغية أو الفنية:

هي مفهوم حديث نسبياً بالقياس إلى الدلالات الأخرى، والتي ترى الصورة باعتبارها مفردة أو شكل من أشكال التعبير البلاغي (الاستعاري) يتضمن مقارنة أو علاقة ترادف أو تشابه بين مركبين أو عنصرين، أي بعبارة أخرى هي: كل تعبير غير حرفي عن موضوع أو شيء ما، مما يفترض وجود بناءات جديدة ومواد قديمة، والعكس صحيح مواد قديمة وبناءات جديدة، أي نسيج من أصل واحد يتطور، وجدلية لا تنفي الوحدة، أو على حد تعبير هيراقليطس: "كل شيء يسيل ولا شيء يبقى، كل شيء يترك مكانه، ولا شيء يبقى ثابتاً، لكن لا جديد تحت الشمس".

والحقيقة، هذه الدلالات المختلفة لمصطلح الصورة، واستخداماته المتعددة في ميادين المعرفة الإنسانية، قد تشكل بالنسبة لأي دارس صعوبات جمة، خاصة في اختيار الدلالة المناسبة لدراساته، ما دامت الصورة تقع في منتصف الطريق بين الفن والفلسفة، وتمثل اندماج خطين:

أولهما خط الخصوصية الحسية الذي يربط الشعر بالموسيقا بالرسم.

ثانيهما خط المجاز، أي الأسلوب غير المباشر الذي يدفع الفنان أو الصانع لأن يقارن بين العوالم ليجمع ويكوم مدركات حسية نابضة بالحياة، تصبح فيما بعد أقوى واسطة يشكل ويعبر بها عن حدسه البصري وإدراكه الحسي.

إلا أن ذلك ليس مشكلة كبيرة لدارسي الإعلام، لأن الدلالة الأقرب إلى جوهر دراستهم، هي الدلالة الخامسة، أي الدلالة البلاغية أو الفنية، باعتبارها مفهوماً تركيبياً يرتبط باللغة وعلم النفس ويجمع ما بين الاستعاري والحقيقي والرمزي، أي ما بين الأيقون والأثر والقرين.[24]

---

[23] اليافي، نعيم. مرجع سابق. ص 45.

[24] المرجع السابق. ص ص 46-47.

الخلاصة

للصورة تعريفات متعددة متعلقة بجوانب استخدام الكلمة، وأيضاً بطيف واسع من الدلالات المدركة المرتبطة بها.

الصورة قديمة قدم الإنسان، فقد كانت أولى رسائله ووسائل اتصاله الإنساني، وتباشير الكتابة والتمثيل أو التجسيد الأبسط للأشياء الواقعية.

ارتبط مفهوم الصورة أولاً: بالتجسيد البصري للأشياء والمواضيع، ومن ثم بعالم الفلسفة، وكثير من المفاهيم الوجودية التي ربطتها بالدائم والمقدس.

الصورة يمكن أن تكون أي شيء وكل شيء ونقيضه: هي بصرية ولا مادية، مركبة وطبيعية، حقيقية وافتراضية، ثابتة ومتحركة، دينية ولا دينية، تاريخية أو معاصرة، تماثلية واصطلاحية، أداة للتواصل، وأداة للإقصاء.

يستخدم مصطلح "صورة" Image في كثير من مجالات المعرفة الإنسانية، ويتخذ في كل منها مفهوماً ومعنى (دلالة) خاصاً، وسمات محددة، تختلف باختلاف السياق، وعامة يمكن أن نحصر دلالات المصطلح في خمس، اللغوية، النفسية، الذهنية، الرمزية، البلاغية.

أقرب المفاهيم الدلالية لمصطلح "صورة" إلى علم الإعلام هو الدلالة البلاغية أو الفنية، لجمعه بين الاستعاري والحقيقي والرمزي والذهني والنفسي.

التمارين

أولاً: اختر الإجابة الصحيحة لكل ما يلي:

1. **الصورة وفق المفهوم البلاغي ناتج:**

A. خيال

B. إدراك

C. بصر

D. الثلاثة معاً

الإجابة الصحيحة: D. الثلاثة معاً

2. **الصورة في الدلالة اللغوية محاكاة حرفية لموضوع بصري:**

A. صح

B. خطأ

الإجابة الصحيحة: B. خطأ

3. **من الصور نسبة إلى عوالمها، الصورة:**

A. التعليمية

B. الإخبارية

C. الواقعية

D. العلمية

الإجابة الصحيحة: C. الواقعية

المراجع:

1- جولي، مارتين. (2014). مدخل إلى تحليل الصورة. (نبيل الدبس، مترجم).دمشق: المؤسسة العامة للسينما.

2- اليافي، نعيم. (1982). مقدمة لدراسة الصورة الفنية. دمشق: منشورات وزارة والإرشاد القومي.

3- عيسى، نهلة. (2006). أثر تكنولوجيا التعبير المرئي على محتويات الصورة التلفزيونية: جامعة القاهرة. رسالة دكتوراه غير منشورة.

4- جونيت، جيرار. (2009). الانتقال المجازي من الصورة إلى التخيل. (زبيدة بشار القاضي، مترجم). دمشق: منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب.

5- بوا، لوسيان. (2010، صيف). من أجل تاريخ للمتخيل. (باسم مكي، مترجم). العرب والفكر العالمي. (العددان التاسع والعشرون والثلاثون).

6- مطر، أميرة. (2003). فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها. القاهرة: مهرجان القراءة للجميع.مكتبة الأسرة.

7- فضل، صلاح. (2003). نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة: مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة.

.

الوحدة الثانية

نظريات نشوء مفهوم الصورة

أولًا: المقدمة





أول ما نشأ مفهوم الصورة كان بتأثير العلاقة بين الأشياء ومسمياتها، أو بعبارة أخرى من العلاقة بين الأشياء أو المواضيع ودلالاتها أو إيحاءاتها، التي لا يمكن التعبير المباشر عنها سوى بالصورة، والتي اختلفت الدراسات في تفسيراتها لهذه العلاقة، إلى درجة تفسيرها في ضوء قوة علوية علمت الإنسان أسماء وصور المسميات، إلا أنه قبل استعراض نظريات نشوء الصورة، سوف نتطرق إلى تعريف بعض المفاهيم والمصطلحات التي سيرد ذكرها بكثرة خلال سردنا للنظريات وفي إطار الدراسة عامة، وذلك لمساعدة الدارس على الفهم الصحيح لما هو مقصود في سياق الكلام.

ثانياً: المصطلحات والمفاهيم:

هناك الكثير من المفاهيم والمصطلحات المرتبطة بالصورة وعلومها وسياقاتها المختلفة، لكن أهم هذه المفاهيم والمصطلحات، والتي لها علاقة مباشرة بمقررنا هذا، هي:

1-الكود:

مفهوم الكود (الشفرة code) كلمة مشتقة من الأصل اللاتيني (codex) الذي يدل على ألواح خشبية مخصصة للكتابة، وعن طريق الزحلقة المجازية، أصبحت الكلمة (كود) تعني النصوص التي كانت تكتب على تلك الألواح، أو القواعد التي تحكم أي علم من العلوم، أو أي نص من النصوص (كود الأساطير، كودات التواصل الحيواني، الكودات المعمارية...الخ)، أي هي رموز أو خطاب مصطنع مشتق موازي للغة الطبيعية.

وفي مجال نظرية الإعلام، يدل مفهوم الكود على تعادل بين متتاليتين من الوحدات كلمة فكلمة، أو على العلاقات المتبادلة بين الدال والمدلول في مجال معين، وأوضح مثال للكود يتطابق مع هذا التعريف هو لغة "مورس" التي تقيم تعادلاً كلمةً تلو كلمة، بين حروف الأبجدية وبين متتاليات النقاط والخطوط المورسية، وفي التصوير الحركي على سبيل المثال، تشكل الصورة المفردة وحدة للتحليل (كود) ويقابلها الحرف في اللغة المكتوبة أو المنطوقة الطبيعية.

2-التشابه أو المحاكاة:

ثمة بديهية منذ بدء التصوير الضوئي والسينمائي تقول أن الصورة الضوئية هي تمثيل موضوعي (حرفي) للواقع، وأنها دقيقة تعرض الحقيقة مباشرة، لكن المؤكد أن الصورة ليست الواقع، بل شبيهة له كلياً، وهذا التشابه التام هو الذي يحدد جوهر الصور الفوتوغرافية والفيلمية، ذلك أن التشابه بين الصور المسجلة (المصورة) للواقع وبين الواقع نفسه يقتصر على البعد البصري فحسب في توقيت محدد، أي ظاهر الأشياء في لحظة معينة، بينما تغيب عن الصورة جميع الخصائص الواقعية المتعلقة بملمس الشيء ورائحته وطعمه (في حال كان شيء يؤكل أو يشرب)، وكذلك حالاته في سياقات مكانية وزمانية أخرى،

وهذا ما يجعلنا نقول عن الصور أنها معالم (علامات) من زاوية معينة، تحاكي وتشابه الواقع في لحظة من الزمن، في علاقة ترابط حقيقية (تماس فيزيائي مباشر يشبه البصمة) مع مرجعها (أصلها)، ولكنها ليست الواقع رغم كل التطابق في الأبعاد البصرية.

3-العلاقات الاصطلاحية:

العلاقات الاصطلاحية هي العلاقات النسقية الدلالية المتعمدة (ذات المعنى) التي تضعها جماعة بشرية بين إشارة (علامة) وبين معنى أو تصرف أو سلوك ما، دون أن تكون العلامة وموضوعها مرتبطين إلا بهذا الاصطلاح.

على سبيل المثال: إشارات المرور علاقة اصطلاحية متفق عليها على المستوى العالم ككل، الرتب العسكرية علاقة اصطلاحية أيضاً، الهلال والصليب كدلات (علامات) على الدينين الإسلامي والمسيحي أيضاً علاقة اصطلاحية، وقد يكون الاصطلاح عالمياً كما في حالة إشارات المرور، وقد يكون اصطلاح خاص بجماعة معينة لا يفهمه أحد سواه، مثل دقات الطبول لدى القبائل الأفريقية.

4-الأثر:

الأثر يعني أن الصورة (الضوئية أو فيلمية) بحكم كونها أثر فيزيائي لشيء حقيقي، فهي أثر هذا الشيء، وشهادة على وجوده، حتى لو كان تخيلياً، بل إنها تعين الشيء أكثر مما تعنيه، وتدل (خاصة الضوئية) أكثر مما تروي.

5-الاصطلاحية والتقاليدية (التعلم):

تعني أن التدرب على تأويل إشارة ما بمعنى معين، لا يفترض أن هذه الإشارة اصطلاحية من تلقاء نفسها، إذ أن الاستدلال من السماء الوردية على قرب مغيب الشمس، أو من السماء السوداء على قرب

هطول المطر، لا يعني أن السماء الوردية أو السوداء هما علامتان اصطلاحيتان، لأنهما في الحقيقة واقع مادي ملموس، ولا تصبحان علامة أو إشارة إلا عندما يؤول شخص لونهما على أنه يشير إلى دلالة معينة (معنى ما، غروب أو سقوط مطر)، وهذا التأويل هو دائماً نتيجة تعلم واتفاق اجتماعي، فحين لا يرى ابن المدينة سوى سماء حمراء، يفسر ابن القرية احمرار السماء على انه إشارة إلى قرب هبوب الرياح، لأنه تعلم منذ طفولته أن يقرأ من السماء حالة الطقس.

6-الصورة الضوئية:

الصورة الضوئية هي بنية سردية جامدة (ثابتة) مكتفية بذاتها، تستمد معناها من تمثيلها للموضوع المصور، أي من بنيتها الداخلية فقط.

7-الصورة الفيلمية:

الصورة الفيلمية هي بنية سردية تتابعية قائمة على قواعد التدرج (كالألسنية)، وهي تستمد معناها ودلالاتها من هذا التدرج أو التتالي، لأنها صورة من سلسلة صور (سياق) تشكل المعنى.

8-التزامن:

التزامن هو:

- اقتران المشاهدة أو التلقي مع حدوث الفعل مباشرة (مشاهدة المسرحيات أثناء عرضها في المسارح فعل تزامني، متابعة مباريات كرة القدم في الملاعب الرياضية فعل تزامني...الخ).
- أو وقوع حدثين في ذات اللحظة، أو وحدة الإيقاع بين موضوعين (حركة كاميرا مع انتقال شخص ما هي فعل تزامني، التزامن بين حركات الراقصين، تزامن الصوت مع حركة الشفاه على الشاشة، أي شريط الصوت مع الصورة ...الخ).

9-اللاتزامنية:

اللاتزامنية عكس التزامنية، وهو اتصال يتم على نحو مختلف عن ذلك الاتصال الذي يحدث في الزمن الواقعي في الحياة اليومية، حيث يتم فيه إرجاء المردود بشكل ملموس، ووسائل الإعلام جميعها وسائل لاتزامنية، وذلك لأن عملية المشاهدة تالية لعملية التصوير أو التسجيل، عدا البرامج التي تبث مباشرة على المشاهدين من مكان الحدث، ولحظة وقوعه.[1]

10- محتوى الصورة:

هو كل ما تضمه الصورة من تفاصيل ورموز وإشارات على المستويين السمعي والبصري (المتخيل والواقعي)، وهذين المستويين يشكلان الإطار الزمني السمعي، والمكاني البصري للصورة.

11- السيميولوجيا Semiology:

السيميولوجيا هي علم العلامات، أو الإشارات، أو علم الأدلة "الدلالة" أو السيميائية، الذي يدرس أي وحدات أو كودات يمكن أن تنقل معنى من المعاني، أو يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل أو تنوب عن شيء آخر غيرها هي نفسها.

وتوجد العلامات في شكل مادي، مثل الكلمات والصور والأصوات والأفعال والأشياء، وهذا الشكل المادي يسمى وعاء العلامة أو أداتها Sign Vehicle، وليس للعلامات معنى أصلي ملازم لها، أو كامن بداخلها، فالعلامات تصبح علامات فقط عندما يقوم مستخدموها بإكسابها معنى معين، من خلال إحالتها إلى شيفرة معروفة.

[1] أودان، روجيه. (2006) . السينما وإنتاج المعنى. (فائز بشور، مترجم) . دمشق. منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما. ص ص 215-262.

12- الأيقون Iconic:

الأيقون هو أحد أشكال العلامة، يكون فيه الدال شبيهاً أو محاكياً للمدلول على نحو واضح، أو مماثلاً له في بعض خصائصه، مثل الصور الشخصية، الدوبلاج، الايماء...الخ.

13- المعنى:

المعنى هو المكافىء للمضمون أو المحتوى، وقد لا يكون داخل النص، بقدر كونه ناتج عن الممارسات الصانعة للمعنى.

14- التمثيل المعرفي Representation:

التمثيل المعرفي يعني أن الواقع دائماً ما يتم تمثيله على نحو معين، مما يعني أن كل النصوص مهما بدت لنا واقعية، هي تمثيلات معرفية، أي تركيب للواقع، وليس صورة مطابقة له، وهو يستند إلى طبيعة انتقائية ودافع محدد.

15- علم العلامات الاجتماعي:

علم العلامات الاجتماعي هو العلم الذي يدرس الممارسات الدالة التي تحدث في سياقات اجتماعية ثقافية معينة، فالعلامات لا توجد دون من يتلقاها ويفسرها، كما أن الشفرات العلامية هي بطبيعة الحال، أعراف اجتماعية.

16- الدال Signifier:

الدال هو الشكل الذي تأخذه العلامة وأحد شطريها (مع المدلول) المكونين لها، وهو لدى العلماء الشكل المادي للعلامة، أي الشيء الذي يمكن رؤيته، أو سماعه، أو لمسه، أو تذوقه، أو الشعور به، أو شمه، ويدعى أيضاً وعاء العلامة وأداتها.

17- المدلول Signified:

المدلول هو المفهوم أو التصور العقلي الذي يمثله الدال، وهو ليس شيئاً مادياً، بل تصور تقوم عبره العلامات بالإحالة إلى أشياء مادية أو طبيعية في العالم الواقعي، أو إلى مفاهيم مجردة، أو كيانات أو هويات متخيلة، ولكن المدلول نفسه ليس محالاً إليه موجوداً في العالم، ومألوف لدى المفسرين مقارنة المدلول بالمضمون أو المساواة بينهما، أي اعتباره كامن أو باطن الشيء، بينما الدال شكله أو ظاهره.

18- الممارسات الدالة:

تشير الممارسات الدالة إلى السلوكيات التي تصنع المعنى أو تنتجه، أي السلوكيات التي يندمج فيها الناس في تكوين أو إنشاء النصوص وتفسيرها.

19- الرمز:

الرمز هو كل واقعة أو حادثة أو حركة، أو بشكل أدق، هو علامة بدرجة ما، حيث لا دخان بلا نار، فاحمرار الوجه علامة، والفرار سلوك له معنى ودلالة على موقف عقلي، كما أن دلالة صورة ما قد تتوقف على مقابلتها بالصورة المجاورة لها، وإن الرمز الحقيقي هو ما يكمن في الصورة نفسها، وفي تكوينها.

ويقوم استخدام الرمز على الالتجاء إلى صورة قادرة على الإيحاء بأكثر مما يسع الإدراك البسيط للمضمون الظاهر أن يقدمه، عبر إبدال شيء أو حركة أو حادثة بعلامة دالة، مثل: إبدال إظهار موت شخص، بإظهار صورته وشريط أسود موضوع على أحد طرفي إطارها العلوي، للدلالة على موت الشخص دون رؤية ذلك فعلياً.

20- الاستعارة:

الاستعارة هي تلاحم بين صورتين أو صورة ومعنى، مبني على مؤثر من مؤثرات التشابه أو التناقض في المضمون التصويري (البصري) البحت، مثل: لقطة لوجه شخص متكلف متصنع ذو لحية مدببة، يليها لقطة لماعز، أو لقطة لمجزرة وحشية ضد مجموعة من الناس، يليها لقطة لمسلخ معلق فيه ذبائح، صورة قطيع من الغنم يليها صورة لأعداد غفيرة من البشر في استاد رياضي مثلاً، هذه أشكال من الاستعارة التي تتوالد عبر الجناس الواضح بين التقابلات البصرية.

21- عالم الدلالة Signification:

عالم الدلالة هو مصطلح يشير إلى العلاقة بين الدال والمدلول، لكنه يستخدم أيضاً للإشارة إلى الوظيفة التعريفية للعلامات، أي بوصفها تدل أو تنوب عن، أو تحل محل أشياء أخرى، كما يشير إلى عملية إنتاج الدلالة، أي إضفاء المعنى أو إنتاجه Semiotic.[2]

[2] عيسى، نهلة. مرجع سابق. ص ص 81-87.

ثالثاً: نظريات نشوء الصورة



هناك مدارس واتجاهات أنثروبولوجية ونفسية ولغوية واجتماعية وفلسفية عديدة، بحثت في أصل الصورة وتاريخ نشوئها وعوامل ودوافع تكونها، بداية من اعتبارها وحي من السماء للبشر، ونهاية باعتبارها صناعة فائقة الواقعية وليست عالم واقعي، أي أصبحت هي الواقع الذي يحال إليه، ولا يحال إلى أصل، وقد أمكن حصر أهم النظريات التي بحثت في تاريخ الصورة، في ثمان نظريات، سنتعرف عليها تباعاً.

4- النظرية التلقائية (الغريزية):

تقول هذه نظرية بأنه كما نشأ النطق الإنساني كذلك نشأ التصوير حيث:



- نشأ النطق الإنساني في صورة جماعية، أي صدر عن مجموعة من الناس أثناء قيامهم بعمل شاق تعاونوا على أدائه، خاصة وأن هناك صلة وثيقة بين ما ينطق به المرء من أصوات وبين ما يدور في خلده من أفكار، بحيث يرتبط الصوت بالعمل نفسه، ويصبح بمثابة علم له وكناية عنه.
- كذلك نشأ التصوير (الرسم أو النقش أو التعبير الصوري) أول ما نشأ، نتيجة حاجة الإنسان البدائي (فرداً وضمن المجموعة) للتعبير عن موقفه الانفعالي من الطبيعة وتجاه الطبيعة، أي ليعبر عن إحساسه بها ومشاعره نحوها، أو ليترجم أثر وقع الظواهر الخارجية (تفاعلات البيئة المحيطة) في ذاته، خاصة وأن الرسم سبق النطق، وشكل اللغة الأولى للإنسان.

والصور البدائية هي لغة عبر بها الإنسان البدائي بنقوش أو رسوم جذرية وشكلت ما يشبه المصدر في اللغة، وحمل كل جذر منها العديد من الدلالات والمعاني، وشكل النسق الذي استخدم فيه الجذر الإطار الدلالي المقصود به، ولم يكن هذان النطاقان بمنفصلين عن بعضهما البعض بل كانا متداخلين، بل إن الرسم الواحد كان يحمل دلالته ونقيضها في آن معاً، مثل رسم سقوط المطر الذي يحمل معناه ومعنى توقف المطر في الوقت نفسه، واللغة الهيروغليفية (ذات الطبيعة الصورية) خير مثال على ذلك.



فالإنسان في تلك المرحلة البكر، كان يستمد معظم نقوشه من انفعاله مع محيطه الضيق، والانفعال هو موقف يتم فيه إلغاء المسافة بين الذات والموضوع، ليصبحا وحدة مدمجة، ولتصبح الذات في حالة اتصال غريزي وثيق مع كل ما يحيط بها، ولذلك لم يكن الإنسان البدائي يملك الكثير من المفردات الصورية ليعبر بها عن الأشياء التي يراها أو يتصورها، والتجارب التي يعيشها، ولم يكن في الواقع يحتاج إلى معجم بصري كبير ليغطي جميع احتياجاته، إذ كان أقصى أمانيه أن يعبر فحسب عما يشعر به.[3]

5- نظرية المحاكاة:

تقول هذه النظرية بأن الصورة نشأت تقليداً ونقلاً عن الطبيعة التي شاهدها الإنسان الأول، فنقش على جدران الكهوف شكل الذئب والهر والأسد وأوراق الأشجار ومساقط المياه، وبهذا تكونت لديه أول أبجدية

[3] اليافي، نعيم. مرجع سابق. ص ص 19-22.

تعد الآن من أقدم الأبجديات في اللغات الإنسانية، وهي أبجدية تعبر أشكال حروفها عن مدلولها، في صلة واضحة بين الشكل والمعنى.

وقد لاقت هذه النظرية هجوماً كبيراً من الباحثين، وأصبحت اليوم من الماضي، لأنها تحط من شأن المحاكاة وتخرجها من دائرة الفن، دون تفسير لنوعها وقيمتها وخطورتها، ودون النظر إلى السياق التاريخي للتطور الإنساني.

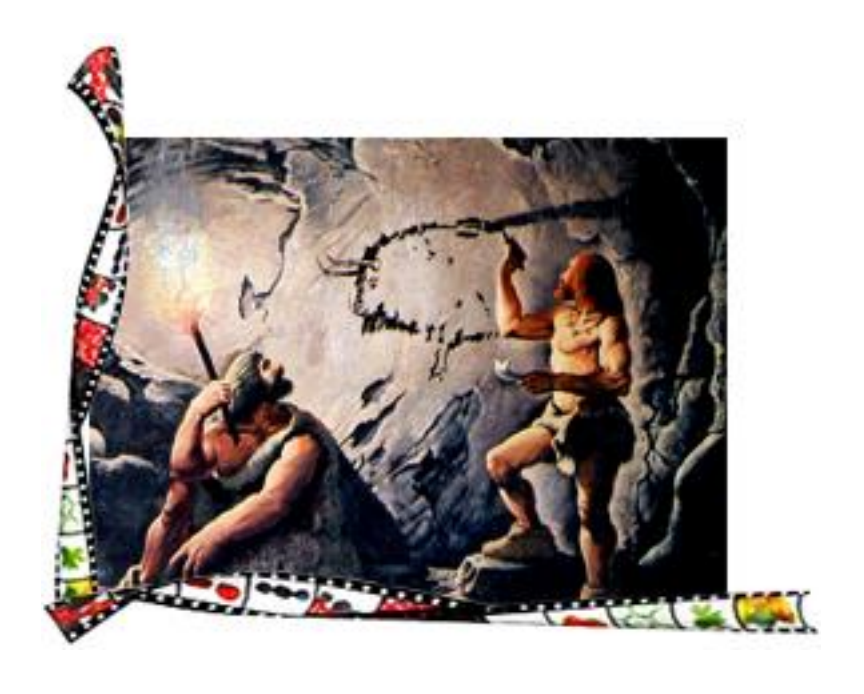
فهناك محاكاة تعتمد على المعرفة والتجربة ويصاحبها الصدق، فهي أقرب إلى التعبير والسعي للتواصل مع الآخرين، وهناك محاكاة لا تصاحبها معرفة وثيقة بحقيقة الأصل الذي تحاكيه، وإنما هي نقل آلي وحرفي، وربما مشوه ومزيف، وهذه المحاكاة تدخل في باب الخداع والتضليل، وسماها أفلاطون المحاكاة المنتجة للظن والأوهام وليس للصور.[4]

كما اعتبرها أخطر من مجرد محاكاة، لأن فيها قدرة على التأثير في الطبيعة البشرية، وتلاعب بالحواس، وتقليل من قيم الجمال، لأنها تعتمد على الوهم، وتخلط ما بينه وبين الحقيقة، وتركز على الجزء المحسوس، وتتجاهل الأصل المثالي، وهو سجال ما يزال مثاراً حتى يومنا هذا، خاصة مع تنامي ظاهرة ما يسمى ببرامج الواقع التي تتعرض لنقد يصل حد الاتهام، بأن صورها المبثوثة باعتبارها واقع وحقيقة، ما هي إلا محاكاة مزيفة للواقع، ومصنوعة بشروط السوق، وعلى مقاس إثارة انفعالات المشاهدين.

لكن تبقى نظرية المحاكاة التي قامت على النظر إلى الصورة باعتبارها أداة لتجسيد الأشياء المجردة، والعبور من الأمر المعنوي (موضوع الصورة) إلى الشيء المحسوس (الصورة)، واحدة من أولى الأطروحات البحثية التي مهدت الأرض لانتقال الصورة من مجرد دال إلى مدلول، أو إلى دال يؤدي دلالة ثانية، وهذا أمر خولها الدخول من أوسع الأبواب إلى مجال العلم في مختلف ميادينه.

[4] مطر، أميرة.مرجع سابق.ص ص 54-62.

6- نظرية التعبير الجمعي:



هي نظرية قريبة الصلة بمقولاتها من النظرية التلقائية الغريزية، بل يمكن اعتبارهما نظرية واحدة، وذلك بالاستناد إلى تأكيدهما معاً على أن الصورة نتاج احتياج بشري، وأن الإنسان البدائي لم يكن يستطيع أن يتصور الموضوعات خارج نسق، لأنه لم يكن يمتلك القدرة على التجريد والتعميم، بل كان دائماً في موقف الانفعال أمام الطبيعة، وفي وضع الدهشة والتقديس والعبادة والانبهار، فيحاول دائماً أن يتصل بها أو يدركها بإحساساته أو بغريزته الداخلية، ويتصورها بأشكال مجسدة مشخصة تقمصية، أما خياله الذي كان وسيلته للمعرفة، فقد كان يجمع بين العالمين الطبيعي وما فوق الطبيعي في وحدة واحدة، بل إنه لم يكن يعرف مثل هذين العالمين، فقد كان يعرف عالماً واحداً يتمثله عن طريق المحسوس حوله

ويستحضره في خياله، فالإله عنده في الطبيعة وليس فوقها أو خالقها، والمجهول هو ما يراه وليس ما لا يراه، وصوره الجذرية التي تحدثنا عنها في النظرية الغريزية كانت أشبه بالوحدات الكلامية، كل وحدة هي تعبير استعاري أو مجازي يستعمله ليس فقط ليفهم الأشياء من حوله، بل ليعيشها أيضاً وينفعل بها، ويستخدمها للتواصل مع الآخرين باعتبارها خبرة مشتركة.

ولم يكن هذا الانفعال والتعبير الصوري إلا ترجمة حرفية لواقع حسي مجسد في علاقات كلية عضوية ذات نسق هو جزء منها وهي جزء منه، ولذلك فالشمس عنده آلهة والنار أيضاَ، والأرض أم، والحيوانات خصوم أو أشقاء، والرسم وسيلة تعبير أو عبادة.[5]

---

[5] اليافي، نعيم. مرجع سابق. ص ص 20-23.

7- النظرية المادية التطورية:

لا تشرح هذه النظرية بوضوح طبيعة النشأة، ذلك أن الربط بين الرسوم الأولى للإنسان البدائي، وبين ردود أفعاله من خوف أو دهشة أو انبهار أو...الخ، على العالم المحيط به، ومن ثم تمثل هذا العالم أو هذه الانفعالات في رسومه، يبدو وكأنه ربط "فسيولوجي" لا يفسر، ولا يؤدي بالضرورة إلى نشأة الصور (الرسوم) الأولى للإنسان.

وهذا الربط الفسيولوجي يوحي باللاإرادية البشرية للسلوك الإنساني حين يعجز عن أمر ما، بينما كانت الرسوم الأولى للإنسان، بمثابة لغة للتعبير والتواصل مع الآخرين ومع محيطه، وهو أمر ينفي عنها صفة اللاإرادية، ويجعلها نتاج التأمل والتبصر والتفكير، ونتاج الاندماج مع المحيط، وحسن تدبر العيش فيه، لذلك فالمجاز هنا حقيقة، والرسوم ليست مجرد انفعال، بل تشخيص في صور بلاغية.

وقد دلت البحوث الفنية والنفسية العديدة، التي أجريت حول الرسوم الأولى للإنسان البدائي وحول طبيعة صورهم وأخيلتهم على أنهم كانوا يخلطون في النطاق الأول بين الزمان والمكان، أي أن التشكيلين المكاني والزماني فيها كانا يتداخلان تداخلاً فيه بعض اللبس والاضطراب، كما تميل معظم الصور "الرسوم" إلى أن تكون تشخيصية مجسدة، تحكي ذاتها في صور بلاغية، سواء كانت ثابتة أو متحركة في الواقع.

وفسرت الدراسات الطابع الاستعاري المهيمن على الرسوم الأولى للإنسان، في ضوء الطبيعة الترابطية التي ربطت بينه وبين محيطه، والتي عبرت عن نفسها بالصورة، التي كانت تعبير غريزي حرفي عما يراه ويشعر به، وذلك بسبب طبيعة ذهنه الاتصالي الإرتباطي الذي يدرك العلاقات الجنينية الكامنة في الأشياء، ويسعى لبنائها بواسطة الصورة، بناء خاصاً أبعد ما يكون عن التجريد والتعميم وأقرب ما يكون إلى التخصيص والتجسيد، وذلك لعدم قدرته على:

- استخدام لغة المجاز.
- تجريد الصفات المتشابهة بين علاقتين أو موضوعين، أو صهرهما معاً.[6]

[6] فضل، صلاح. مرجع سابق. ص ص 26-31.

وهي صفات لا تجعل من رسوم الإنسان البدائي، رسوماً ساذجة بلهاء، ولا يدخلها في باب القيم الدنيا، كما قد يظن البعض، بل يدخلها في مصاف التعبير الشاعري الخالص من كل استعمال نفعي يتعارض مع طبيعتها، والإدراك الفراسي (من الفراسة أو الحدس) لخصائص الأشياء.

8- النظرية الشكلية:



تعتبر المدرسة الشكلية أحد أهم روافد المدرسة البنائية الكبرى (الدلالية) لدراسة الصورة بمفاهيمها المختلفة، وهي مدرسة تقوم على أساس أن الإنسان يعبر عن آماله ومخاوفه بكافة وسائل التعبير المتاحة له، وهذا التعبير نتيجة لتفاعل الإنسان مع البيئة، وحاصل قدرته على تذوق الوحدة والتناغم بين مجموعة من العلاقات الشكلية من بين الأشياء التي تدركها حواسه.[7]

فالشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه، وأن الصورة في تجلياتها الأولى، مادة اكتسبت فعاليتها الجمالية والتاريخية من مجموعة الوسائل والأدوات التي ساهمت في خلقها، ولذلك فالأثر الفني (أياً كان بصري أو ذهني) كاف في حد ذاته لأن يشرح نفسه عبر اعتماده على العلاقة والتوقف بين الجزء والكل وبين اللون والشكل وبين التمثيل وما يمثله، وأن الفوارق المميزة الخاصة بالصورة لا تتمثل في نفس العناصر الداخلة في تكوينها (سواء كانت بصرية أم غير بصرية)، وإنما في الكيفية التي يتم استخدامها بها، وبهذا فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفاً، ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملة لها.

[7] عبد العزيز، صبري. (2001) . القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية. القاهرة. مهرجان القراءة للجميع.مكتبة الأسرة.ص 11.



وأن عملية التلقي هي عنصر داخل في تكوين الصورة الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي، مما يربط فهم الشكل بالسياق الزمني للتلقي، ويسمح بالدلالات المتعددة تعدد السياقات الزمنية لعملية التلقي، بغض النظر عن المعيار التاريخي للصورة أو الرسم وصناعها.

خاصة وأن هذه المدرسة نفت التطابق الحرفي بين الصورة (أو المتخيل) وشخصية منتجها، واعتبرت أن العمل الفني مهما كان هدفه (وظيفي أم جمالي) يتجاوز نفسية مبدعه أو صانعه، ويكتسب خلال عملية الموضعة (من موضع) الاجتماعية، وجوده الخاص المستقل، الذي لا يتطابق مع الهيكل العقلي للمؤلف ولا المتلقي، بل ربما يشكل حالة هروب منه (أي الهيكل العقلي)، مما يعني نفي أن تكون الرسوم الأولى للإنسان (أو أي صور ورسوم في أي وقت كان)، قطعة بديهية معبرة عن المجتمع أو انعكاساً للعادات الواقعية اليومية، من الوجهة العلمية الأنثروبولوجية التاريخية.

كما أكدت هذه المدرسة، على أنه من أجل التحقق من صدق العلاقات الداخلية والخارجية للرموز البصرية يفترض العودة إلى الماضي لدراسة وضع المرموز من الرمز، ومن ثم تحطيم النظام الطبيعي للمادة وإعادة بنائه بشكل إرادي، مما يكسبها معنى في ذاتها دون اعتبارها نسخة من شيء آخر، مما يعني نفي مبدأ محاكاة ومشابهة الطبيعة أو استخلاص نتائج اجتماعية وشروح نفسية من بعض عناصر الأعمال الفنية التي لا تخضع لضرورة (وظيفية أم جمالية) التركيب الفني فحسب، بل تخضع لأعرافه الجمالية أو الوظيفية دون أي ربط بالموضوع الاجتماعي.

كما أشارت هذه المدرسة إلى أهمية العملية التركيبية أو التحليلية التي تتم داخل وعي الإنسان نفسه، وفي علاقة مباشرة مع العمل الفني نفسه، وأعرافه التي غالباً ما تكون صيغة جمالية مفروضة عليه، بمعزل عن أي تأويلات نفسية أو أيديولوجية خارجية.

ومن هنا فالصورة عندهم ظاهرة سيميولوجية (دلالية)، مكونة من مجموعة من الأنظمة الرمزية، وهي تَصرّف (إعادة بناء) في الرؤية لا تمثيل للواقع، لأن الواقع وجود كوني تجريبي مُجاوز للصورة وبعيد عنها، وإن كانت الصورة تشير إليه.[8]

9- نظرية الفعل الدلالي:

كان التصور المبدئي لدراسات الصورة أنها أصلاً دراسات تاريخية، إلا أن النظريات المختلفة عن "المجالات الدلالية" قد أدرجت دراسات الصورة ضمن ما سمي علم الدلالة الوصفي، الذي يقوم على فرض رئيسي مفاده: أن الصور والكلمات ليس لها معنى، وإنما لها استخدامات فحسب، ومعناها هو حصيلة استخداماتها، أي يتحدد وفقاً للغاية منه، داخل كل سياق على حدى، اعتماداً على علاقاتها بالبنى الأخرى في السياق ذاته، وعلى قدرتها على توليد ما يسمى "حزمة من العناصر الأولية للدلالة"، فتصبح البقرة مثلاً: حيواناً+ أليفاً+ أنثى+ثدياً+..الخ.

لذلك، فنظرية الفعل الدلالي تبحث في التحديد التوقيتي والبنائي للمعنى، وتدرس الرسائل والإشارات البصرية وغير البصرية التي يمكن أن تشكل نموذج لغوي يتضمنه عالم دلالي، ويحقق الشروط الموضوعية لقيام نموذج.

[8] المرجع السابق. ص ص 33-45.

الشروط التي يجب توافرها في الصورة لكي تندرج ضمن سياق الرسائل الصورية:

وهذه الشروط، هي التي تحدد فيما إذا كانت المادة المدروسة يمكن إدراجها في سياق الرسائل الصورية:

- أولى هذه الشروط، التمثيل الدقيق، أي إلى أي حد تعتبر الرسائل التي ندرسها ممثلة دقيقة لجميع التعبيرات الإنسانية الفعلية في سياقها التاريخي.
- ثاني الشروط هو تجانس الرسائل المدروسة، ومدى اتصالها بمقاييس المواقف الاجتماعية وبعملية التوصيل نفسها لضمان دقة الدلالات المستخلصة منها.

المستويات الأربعة التي أستخدمها الباحثون لتصنيف الصور كوسائل استعارة بصرية:

وبناءاً على المعطيات السابقة، صنف الباحثون الصور أو الرسوم الأولى للإنسان البدائي، كوسائل استعارة بصرية، هدفت إلى تطوير لغة مشتركة من أجل تسهيل عمليتي التواصل والتعاون الإنساني، وعملت على أربع مستويات متميزة، تعتمد على بعضها البعض، هي:

أ- **المستوى الوظيفي**: بمعنى استخدام، واستثمار الصور البدائية للإنسان الأول في عمليات التعبير والاتصال والتواصل، وربما التدوين في إطار التعبد أو السعي للخلود.

ب-**السوسيومترية Sociometric (القياس الاجتماعي)**: وهي في حالة الإنسان البدائي تعني تحديد الوضع الاجتماعي على أساس صوري أو بصري، كما أنها تعني النسخة الخاصة عن الذات في التاريخ الإنساني.

ت-**تمثيل الفضاء الاجتماعي**: بمعنى الواقع اليومي لحياة الناس وهمومهم وآمالهم، وقد صنفت نظرية الفعل الدلالي، رسوم الإنسان البدائي باعتبارها تمثيلات الواقع الاجتماعي الذي يوضع فيه الناس موضع الفعل والتجربة الفعلية لجوانب ذلك الواقع، وأنها نتاج لتجربة اجتماعية ومعرفة ثقافية (خصوصية ثقافية وتاريخية بنفس الوقت) عامة بالبيئة المحيطة.

ث-**الوظيفة الرمزية**: نظرت نظرية الفعل الدلالي إلى رسوم الإنسان البدائي، على أنها نظم شفرية رمزية كلية، مارست وظيفة العلامة الأيقونية التي تحل محل مرجعها الغائب، وعكست

علاقات التماهي (التوحد) بين الإنسان ومحيطه، وحملت شفرات التمثيل الخاصة بالفن الواقعي، التي تجلت على شكل سلسلة من التماثلات والتداخلات بين تفاصيل الحياة اليومية، وبين رؤية الإنسان البدائي لموقعه في إطار هذه التفاصيل.[9]

10- النظرية البنائية (أو البنيوية):

تختلط النظرية البنائية بالعلوم الإنسانية إلى حد كبير، وإن كانت تقاوم فكرة التاريخ بحد ذاتها، وتتعامل معه في أضيق الحدود، خوفاً من أن تصبح أسيرة للمنظور التاريخي التقليدي أولاً ثم الجدلي ثانياً، ولذلك تقوم فكرتها الرئيسية على دراسة الأشياء في ذاتها، بهدف إدراجها في نظم مفهومة معقولة، واضحة التراكيب، وبيّنة الوظائف، محكومة في علاقاتها وارتباطاته، وذلك قبل التطرق إلى أحداثها وتاريخها.

والمبدأ الأساسي في هذه النظرية هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر، فهو من ناحية يعارض النزعة الجزئية الانفصالية التي تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها، طبقاً لنزعة بعض العلوم التي تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة، ويدعو من ناحية أخرى إلى إدراج هذه الظواهر في سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التي تحدد طبيعتها وتكوينها.

واستناداً إلى تلك المبادئ، نظرت النظرية البنائية إلى رسوم ونقوش الإنسان البدائي باعتبارها أول نظام من الرموز اللغوية، الخارج عن حدود الفرد (لأن الفرد لا يستطيع لوحده خلق لغة أو تعديلها)، وعناصره الاجتماعية كامنة فيه، ويقوم على الاتفاق الجمعي والتجربة المشتركة التي تساعد أعضاء الجماعة على فهم الرموز الشفرية التي يبصرونها.

وبناءاً على ذلك، صنفت النظرية رسوم الإنسان البدائي في عداد البنى اللغوية، أو التي يمكن مقارنتها باللغة أو بأبجدية الصم أو بالشعائر الرمزية، وذلك بسبب طبيعتها النفسية، وقدراتها التعبيرية عن الأفكار، واشتمالها على جملة من الهياكل التي تخضع لها عمليات التنفيذ الكلامية.

أرجعت النظرية البنائية عدم تطور تلك الرسوم الإشارية إلى لغة منطوقة بسبب افتقادها إلى خاصية الكلام، الذي يعد شرطاً لازماً لتطور اللغات واختزانها، فاللغة أداة الكلام، وهي نتيجته العفوية أيضاً، لأن

[9] أستون، إلين، وسافونا، جورج. (1991) . المسرح والعلامات. (سباعي السيد، مترجم) . القاهرة. أكاديمية الفنون. وحدة الإصدارات. ص ص202-216.

العلاقة بينهما مطردة، ولكن ذلك لا يقلل وفقاً للنظرية البنائية من الأهمية التعبيرية والتواصلية اللغوية لتلك الرسوم لاشتمالها على عناصر الرمز اللغوي، أي الصورة البصرية التي تمثل الدال (الإشارة) إلى شيء ما، والصورة الذهنية والنفسية التي يستثيرها الدال، وهي المدلول (المعنى)، والعلاقة الضرورية بينهما، لأن أحدهما يثير الآخر في جميع الظروف، وبينهما علاقة اندماج وتكامل تصل حد اعتبار المدلول روح الدال.[10]

11- النظرية السيميائية:

ينسب العلماء التفكير السيميائي إلى عصور بعيدة تبدأ بالرواقيين قبل ألفي عام، بوصفهم أول من كشف عن وجهي العلامة اللغوية (الدال والمدلول)، مروراً بالقديس أوغسطين وتساؤلاته عن التأويل والتفسير لمواجهة قدسية النصوص الدينية، وصولاً إلى "جون لوك" في القرن السابع عشر، حيث تم تصنيف السيمياء في إطار المعرفة العامة، والربط بين الظواهر الدالة خاصة في مراحل التطور الإنساني، وحاجة البشر إلى التواصل والتجاور ومن ثم التحاور عن طريق إنشاء علامات يمكن أن تساعدهم على مزيد من التفاهم مع بعضهم البعض أولاً، ومن ثم على اكتساب المعارف بالاستناد على وسائل التفاهم الأولي.

مداخل علم السيمياء:

وقد نظر قدماء العرب إلى علم السيمياء عبر مدخلين:

- الأول: حياتي يقوم على التجربة ويتحقق في التعارف والإعلام والتخاطب والمحاورة.
- الثاني: فكري يقوم على اكتشاف المعرفة عبر التجربة (أي المدخل الأول)، وهو ما يجعله علم منفتح في تحليلاته على مستويات الخطاب كافة (النصية وغير النصية).

وقد نظر علم السيمياء في ضوء مفاهيمه، إلى الرسوم الأولى للإنسان البدائي، على أنها شكل من أشكال التعبير المجازي، لأن العلاقة التي تربط بين أجزائها هي علاقة تعبير غير حرفي (بالتناقض مع نظريات

[10] فضل، صلاح. مرجع سابق. ص ص 19-31.

المحاكاة والتعبير الغريزي) رغم ارتباطها بالحياة الواقعية، واعتمادها على الإحساس البصري بالعالم المحيط.

تصنيف علم السيمياء لرسوم الإنسان الأولى:

صنف علم السيمياء الرسوم الأولى للإنسان، باعتبارها علاقة بين دال ومدلول (كما في النظرية البنائية)، وعلامة ناقلة للمعنى تعمل على مستويين:

- الأول: انطلوجي، يهتم بماهية العلامة ووجودها وطبيعتها وعلاقتها بالظواهر الأخرى.
- الثاني تداولي، والذي يهتم بفاعلية العلامة وبتوظيفها في الحياة العملية.

وهما اتجاهان لا يناقض أحدهما الآخر، بل هما متكاملان ولا يختلفان إلا على صعيد الوظيفة، فالأول ينظر إلى كل فكرة باعتبارها علامة، والثاني يبحث في الدور التواصلي للعلامات باعتباره أهم وظائف اللغة لنقل المعلومات، عبر قدرتها على القيام بوظيفة الاستبدال، بمعنى أن يحل رسم أو نقش محل شيء أو موضوع أو مفهوم (مثال: الخريطة تحل محل المكان، الشارة العسكرية محل الرتبة، النقود محل القيمة التي تطابقها...الخ)، وبالتالي تصبح الصورة هنا علامة تلعب دور المكافئ لشيء ما، أي علامة تضمر علاقة دلالية دائمة بالشيء الذي تحل محله.[11]

هكذا، وبعد استعراض معظم النظريات التي بحثت في جذور الصورة، يمكن القول أن كل النظريات اعترفت بالرسوم الأولى للإنسان البدائي باعتبارها الإرهاصات الأولى للصورة بمفهومها المعاصر وإن كانت:

- قد اختلفت في قراءاتها وتصنيفاتها لهذه الرسوم بالاستناد إلى المقولات الرئيسية لكل نظرية.
- قد اتفقت جميعها على اعتبار هذه الرسوم بمثابة هياكل شبه لغوية لا تركز كاللغة على كيفية القول بل على القول نفسه.

إضافة لكونها علامات ناقلة للرسائل والمعاني، أي هي بحد ذاتها مضمون، بل ومارست دور موضوع الرسالة، لأنها وجدت لغايات وظيفية واجتماعية محددة، وخدمت تلك الغايات تحددت بها.

[11] عيسى، نهلة. مرجع سابق. ص ص 90-96.

الخلاصة

نشأ مفهوم الصورة، بتأثير العلاقة بين الأشياء ودلالاتها أو إيحاءاتها، التي لا يمكن التعبير المباشر عنها سوى بالصورة.

نشأ التصوير نتيجة حاجة الإنسان البدائي للتعبير عن موقفه الانفعالي من الطبيعة وتجاه الطبيعة، خاصة وأن الرسم سبق النطق، وشكل اللغة الأولى للإنسان.

تقول نظرية المحاكاة بأن الصورة نشأت تقليداً ونقلاً عن الطبيعة التي شاهدها الإنسان الأول.

فسرت الدراسات الطابع الاستعاري المهمين على الرسوم الأولى للإنسان، في ضوء الطبيعة الترابطية التي ربطت بينه وبين محيطه، وتعبيره الحرفي عنه.

نفت المدرسة الشكلية، أن تكون الرسوم الأولى للإنسان، قطعة بديهية معبرة عن المجتمع أو انعكاساً للعادات الواقعية اليومية من الوجهة العلمية التاريخية.

تقوم نظرية الفعل الدلالي على فرض رئيسي مفاده: أن الصور والكلمات ليس لها معنى، وإنما لها استخدامات فحسب، ومعناها هو حصيلة استخداماتها.

نظرت النظرية البنائية إلى رسوم ونقوش الإنسان البدائي باعتبارها أول نظام من الرموز اللغوية الخارج عن حدود الفرد، وعناصره الاجتماعية كامنة فيه، ويقوم على الاتفاق الجمعي والتجربة المشتركة.

نظر علم السيمياء إلى رسوم الإنسان البدائي على أنها شكل من أشكال التعبير المجازي، لأن العلاقة التي تربط بين أجزائها هي علاقة تعبير غير حرفي، رغم ارتباطها بالحياة الواقعية، واعتمادها على الإحساس البصري بالعالم المحيط.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة مما يلي:

1. نشأ التصوير نتيجة احتياج إنساني:

A. غريزي

B. إرادي

C. اجتماعي

D. جمالي

الإجابة الصحيحة: A. غريزي

2. وفق نظرية المحاكاة، رسوم الإنساني البدائي هي تعبير عن واقع:

A. غير حرفي

B. اجتماعي

C. حرفي

D. جمعي

الإجابة الصحيحة: C. حرفي

3. لم تتطور الرسوم إلى لغة منطوقة لافتقادها إلى:

A. القدرة التعبيرية

B. التواصل

C. خاصية الكلام

D. الحروف

الإجابة الصحيحة: C. خاصية الكلام

4. السوسيومترية تعني:

A. الفضاء الاجتماعي

B. القياس الاجتماعي

C. المجاز

D. التمثيل

الإجابة الصحيحة: B. القياس الاجتماعي

المراجع:

1. أستون، إلين، وسافونا، جورج. (1991). المسرح والعلامات. (سباعي السيد، مترجم). القاهرة: أكاديمية الفنون. وحدة الإصدارات.
2. أودان، روجيه. (2006). السينما وإنتاج المعنى. (فائز بشور، مترجم). دمشق: منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما.
3. عبد العزيز، صبري. (2001). القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية. القاهرة: مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة.
4. عيسى، نهلة. (2006). أثر تكنولوجيا التعبير المرئي على محتويات الصورة التلفزيونية. جامعة القاهرة. رسالة دكتوراه غير منشورة.
5. اليافي، نعيم. (1982). مقدمة لدراسة الصورة الفنية. دمشق: منشورات وزارة والإرشاد القومي.
6. مطر، أميرة. (2003). فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها. القاهرة: مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة.
7. فضل، صلاح. (2003). نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة: مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة.

الوحدة الثالثة

الصورة والأشكال البلاغية التقليدية

أولاً: مقدمة



عبر الإنسان على مدار تاريخه عن آماله ومخاوفه وتفاعله مع محيطه بكافة وسائل التعبير التي أتيحت له أو عرفها أو ابتدعها، كالكلمة والنغمة والحركة والتشكيل والتمثيل والتصوير، ولذلك فإن كافة أدوات التعبير الإنساني تنهل من بعضها البعض، وتنعكس في بعضها البعض، كما تعكس عصرها نتيجة لخصائصها الجمالية المشتركة التي تقوم على الوحدة العضوية والتماثلات والتناسبات والتباينات والإيقاع في شكلها العام، وإن اختلفت الخامات (المادة الأولية) فيما بينها.

إن فهم المصمم (أو الصانع) لإمكانيات الخامة جزء من نشاطه الابتكاري، ومن عملية تنظيم عناصره بالشكل الذي يجعله ناقل لرسالة، فيمكن للمتلقي إدراكها واستيعابها والتفاعل معها، ومن هنا تأتي أهمية:

- دراسة علاقة الأشكال البلاغية بالصورة.
- معرفة كيفية تطور مفهوم تشكيل الرسائل عامة، والرسائل البصرية خاصة، مع إبراز أهمية الصورة ودورها المحوري في الفنون كافة، بما فيها علوم اللغة والكلام

ثانياً: الصورة والأشكال البلاغية التقليدية:



لابد لأي عمل مادي (فني أو علمي) أن يتضمن موضوعاً ومادة وتعبيراً، وهو كما أسلفنا يعتمد في ذلك على عالم الحقيقة المرئية والمسموعة والواقع المادي والاجتماعي المحيط وطبيعة المادة التي يتشكل منها، وجملة العواطف والمشاعر والأفكار التي يحتويها، وهو أمر يجعل كل المرئيات نصية كانت أم بصرية تنتمي إلى بعضها البعض، وتستقي من بعضها البعض، وهذا ما يجعل من المحتم دراسة العلاقة التي تربط بينها، ونقاط التشابه ونقاط الاختلاف.

الصورة والفنون الجميلة:

اختلف كبار العلماء والفنانين حول أي الفنون أهم؟ هل هي الفنون التشكيلية، أم البصرية، أم السمعية، أم المسرحية، أم اللغوية، أم الفنون الجامعة؟ وانتهوا إلى:



- وفق تصنيفهم للفنون وعلاقتها بالزمان والمكان وقدراتها التمثيلية الإنسانية (المحاكاة)، وقدراتها الإيحائية (الرمزية)، إضافة إلى امتدادها التاريخي وارتباطها بالإنسان، إلى أنها وسيلة من وسائل التواصل والاتصال بينه وبين الآخرين، وبينه وبين العالم الخارجي.
- كما انتهوا إلى اعتبار الصورة جزء من الفنون الجميلة التعبيرية (الرسم، النحت، السينما، الأدب والشعر، الموسيقى، المسرح)، التي تصنف كفنون درجة ثانية بسبب:
    - خاصيتها التمثيلية (التشخيصية).
    - طبيعة الموضوعات الإنسانية التي تعالجها.
- نوهوا إلى أن الصورة (خاصة الحركية) بواقعها المعاصر، يمكن اعتبارها فناً جامعاً يلخص كل الفنون، ويعتمد على الكثير من العلوم الإنسانية والعلمية والتطبيقات التكنولوجية، ويستمد بعض خواصه منها، كما وضعوا الصورة النصية (شعرية أو نثرية) في المنزلة الأسمى لمجموعة الفنون التشكيلية، لأنها توحي بالمعاني بواسطة الألفاظ، وتميل إلى فهم الأفكار بواسطة المفاهيم المعبر عنها بالكلمات.

الأشياء المشتركة بين الفنون الجميلة والفنون الصورية:

أشار العلماء بالاعتماد على تصنيفهم للفنون إلى جملة من المشتركات بين الفنون الجميلة والصورة بشقيها النصي والبصري،هي أنها:

1. فنون تعتمد على حاستي السمع والبصر، ومرتبطة بالمكان، أي مرتبطة:
   - **أولاً:** ببيئتها ومجتمعها وحضارتها بشكل عام.
   - **ثانياً:** تشغل حيزاً من المكان، وتخلق مناخه، وتعطيه مظهره، وتكسبه جماليته، أي تحدده وتدل عليه.
2. فنون زمانية تشغل حيزاً زمنياً، وتمثل مرحلة زمنية تاريخية، لها علاقة بطبيعة العصر والعادات والتقاليد والقيم والمعتقدات، والحياة الاجتماعية والاقتصادية، مما يجعل منها أثراً حضارياً له قيمته الخاصة يحدد:
   - تطور المجتمعات ويدل عليها، ويشي بمواصفاتها وخصائصها.
   - يوحي بالمفاهيم والأفكار المستندة إلى العلاقات الطبيعية، وقيمته تزيد بمرور الوقت.
3. وحدة المهمة الوظيفية، ونعني بها وحدة الناظم العقلي الحسي، ووحدة الهدف والغاية، والسعي إلى المدلول النفسي بغرض ترك أكبر قدر من التأثير في عقل ووجدان المتلقي.
4. فنون متحركة في الزمان والمكان، سواء كان ذلك
   - جزءً أصيل من طبيعتها (مثل الصور المتحركة، المسرح، السينما).
   - أو جزءً من طبيعة تلقيها (البعد الذهني النفسي، كما في الشعر والأدب والموسيقى، الرسم، والنحت...الخ).
5. فنون جماهيرية، تكتسب قيمتها الحقيقية من إدراك المتلقين لها ووعيهم بمحتواها وتأثرهم به.
6. فنون منتشرة بواسطة تعميمها إما بالطباعة والنشر، أو العرض السينمائي أو التلفزيوني أو المسرحي، أو شرائط الكاسيت والفيديو وأقراص DVD و CD أو المعارض، وغير ذلك من أدوات وتقنيات.

الاختلافات والتباينات بين الفنون الجميلة والفنون الصورية:

لخص العلماء الاختلافات والتباينات بين الفنون الجميلة والفنون الصورية في النقاط التالية:

1. معظم الفنون الجميلة فنون فردية، أي صانعها فرد واحد غير معتمد على أحد، بينما فن الصورة (خاصة الحركية) فهي فن جماعي تعاوني تكافلي، يقوم به مجموعة من الفنانين وذوي التخصص، كلٌ في مجاله.
2. معظم الفنون الجميلة، فنون لا تقل قيمتها إن شاهدها الجمهور أم لم يشاهدها، بينما الصورة (وأيضاُ المسرح والغناء والموسيقى والشعر)، فنون تواصلية اتصالية مباشرة أو مسجلة أو مدونة أو مطبوعة، ليس لها قيمة حقيقية بلا جمهور متلقين.
3. الفنون الجميلة إما مجسمة محسوسة لها حجم وأبعاد (نحت)، أو مسطحة (رسم)، بينما الصورة فن مسطح وفق آليات صنعه ومشاهدته، إلا أنه مجسم في آليات تلقيه (يتحول في ذهن المتلقي بالاعتماد على التخيل إلى صورة ذات طول وعرض وعمق).
4. معظم الفنون الجميلة لا تنتج إلا لمرة واحدة، ولا تتكرر إلا في حالة فن الحفر (الجرافيك) وبنسخ محدودة، ولذلك تسمى الفنون الأبدية، بينما فن الصورة من الفنون المتكررة والمؤقتة، بحكم جماهيريتها وآنيتها وآليات عرضها، وإن كان ذلك لا يؤثر على قيمتها الفنية، خاصة الأصيل وغير الإعلامي منها، والذي يمكن أن يرقى إلى مستوى الفنون الجميلة في فرادته.
5. الفنون الجميلة فنون أحادية الخامة في معظم الأحيان (حجر، قماش..الخ)، بينما فنون الصورة مركبة الخامة، تجمع بين فنون وخبرات تقنية عديدة (تصوير، ديكور، ضوء، طباعة، موسيقى، تمثيل...الخ).
6. الفنون الجميلة فنون مستقرة في الزمان والمكان بحكم آليات صنعها وتلقيها، والقليل النادر يعرف منها خارج حدوده الجغرافية عبر وسائل الإعلام، بينما فنون الصورة، فنون تتجاوز الزمان والمكان وتجمع بينهما.
7. الفنون الجميلة تحفظها المتاحف، وربما الساحات والميادين، أما فنون الصورة فحفظها يحتاج إلى تقنية وأجهزة وأدوات.[1]

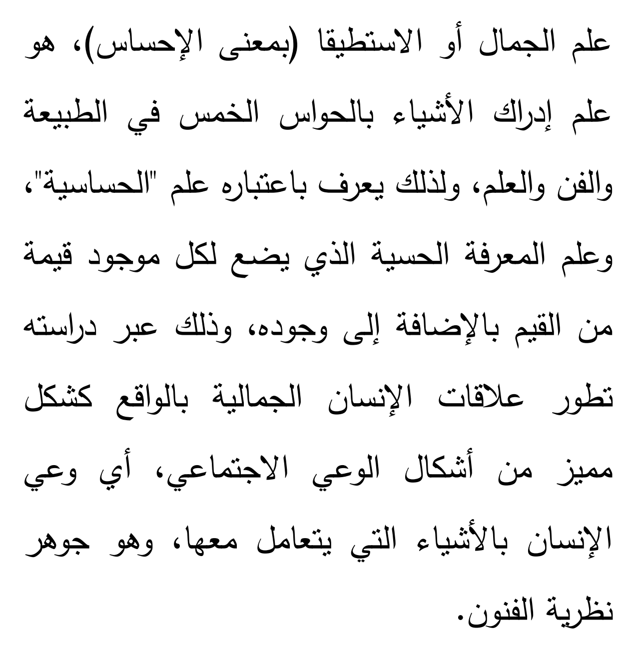
---

[1] الخالدي، غازي.(1999). علم الجمال نظرية وتطبيق. منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية. ص ص 131-153.

الصورة وعلم الجمال:

تعريفات علم الجمال:





علم الجمال أو الاستطيقا (بمعنى الإحساس)، هو علم إدراك الأشياء بالحواس الخمس في الطبيعة والفن والعلم، ولذلك يعرف باعتباره علم "الحساسية"، وعلم المعرفة الحسية الذي يضع لكل موجود قيمة من القيم بالإضافة إلى وجوده، وذلك عبر دراسته تطور علاقات الإنسان الجمالية بالواقع كشكل مميز من أشكال الوعي الاجتماعي، أي وعي الإنسان بالأشياء التي يتعامل معها، وهو جوهر نظرية الفنون.

كما يعرف بأنه: الصورة المسبقة للإدراك الحسي (الاتفاق الاجتماعي)، والعلم الذي يبحث في المادة المنبثقة عن إدراك الصورة أو الشكل، لأنه العلم الذي يحدد المثل والمقاييس (وهي مقاييس نسبية ومتغيرة) التي تميز الأشياء الجميلة عن الأشياء غير الجميلة، ومهمته كشف العلاقات البسيطة التي توجد في كل موضوع يشعرنا بالجمال، وتعميم ذلك باعتباره تعبير عن الذوق المجتمعي لشعب من الشعوب، وبما يخدم الأهداف الاجتماعية.

إلا أنه من الصعب بمكان إيجاد تعريف منطقي جامع لهذا العلم، وذلك لنسبية مفهوم الجمال وصعوبة تحديد لماذا نرى بعض الأشياء جميلة، فالإغريق على سبيل المثال ربطوا الجمال بالانتظام والتوافق، بينما ربطه أفلاطون بالخير والحق، أما أرسطو فقد جعله رديفاً للتناسب والترتيب في كل مترابط منسجم.

مفهوم الجمال عند الفيلسوفان شوبنهور، شارل لالو:

مفهوم الجمال عند الفيلسوف "شوبنهور":

ربط العرب مفهوم الجمال بأنواع مختلفة من المحاسن، واعتبروه معنى تام مرادف للتناسب التام الممتع، حيث قال عنه الفيلسوف "شوبنهور": بأنه صفة لكل ما يدفعنا لا إرادياً للتأمل، ويبعث في نفوسنا السرور بصرف النظر عن نفعه لنا، أو عن قلة معرفتنا به.

مفهوم الجمال عند الفيلسوف "شارل لالو":

وصف الجمال الفيلسوف "شارل لالو"، على أنه ما يبلغ أو يترك أكبر أثر في النفس بدون مشقة ولا تكلف، وهو مرادف للحس ويفيد معنى التناسب، وهذا ما يجعل علم الجمال، علماً ذاتياً أكثر منه موضوعياً، مرتبطاً بالمشاعر والأحاسيس والرغبات والاحتياجات الشخصية، وبالخصائص الثقافية والاجتماعية لكل إنسان، بغض النظر عن حقيقة جمال الموضوع المنظور من عدمه.

وهذا أمر يربط علم الجمال بالفنون البصرية إلى حد كبير، ويجعل الصور (نصية حسية، ومرئية) موضوعاً رئيساً له، ذلك لأن جمال وقبح الأشياء والأشخاص لا يرجع إلى شكلها خارجاً عنا، بل إلى الطريقة التي نتصورها بها في فكرنا، ولهذا فكل صفة نراها فيها، خارجة عن جوهرها، نحن من نضيفها لها، ونضفيها عليها.

على سبيل المثال: غروب الشمس بالنسبة لفلاح، يعني انتهاء يوم طويل شاق، أما بالنسبة لفنان تشكيلي، فهو لوحة جميلة غنية بدرجات الألوان من الأحمر الحار إلى الأحمر البارد، وغروب الشمس لدى عاشق محبط، قد يكون إحساس بالنهاية...الخ، وهكذا الأشياء تبدو جميلة عندما نكون سعداء وقادرون على رؤية الجمال، ومهما كان الشيء جميل، قد لا نشعر بجماله، إذا كنا مرضى أو مكتئبون، أو سارحون.

مفهوم الجمال عند أنصار المذهب الموضوعي:

يتبنى أنصار المذهب الموضوعي رأي يقول: إن الجمال قائم بذاته وموجود خارج النفس البشرية الشاعرة بما حولها، لأنه (أي الجمال) ظاهرة موضوعية لها وجودها الخارجي وكيانها المستقل، مما يؤكد تحرر مفهوم الجمال من التأثر بالمزاج الشخصي، فالطبيعة مثلاً: جميلة سواء كنا سعداء أو غير سعداء، والإنسان حر في أن يرى الجمال أو يتجاهله تبعاً لحالته النفسية.

هذا أمر يعني:

- أن للجمال صفات مستقلة عن العقل الذي يدركه، وأسس موضوعية تتفاعل مع الذاتي فينا لتثير أحاسيسنا ومشاعرنا تجاه ما نراه.

- أن الأعمال الفنية (بما فيها الصور) تخضع أولاً كالطبيعة لمبدأ السببية (أي لكل ظاهرة سببها) على اختلاف الأسباب سيكولوجية أم عملية أم تقنية، وهذا ما ينقلها من دائرة الأعمال الانفعالية إلى مصاف الآثار أو الأدلة، كما تخضع أيضاً للذاتي المقترن بالتجربة الشخصية، وبالمرجعيات الأيديولوجية والدينية المهيمنة، وبالعادات والتقاليد والقيم الاجتماعية السائدة، التي تؤثر بشكل أو بآخر على حدسنا بالأشياء، وتبصرنا بها وتخيلنا لمعانيها.

- أن بناء الصور (على اختلاف أنواعها) من منطلق علم الجمال، هو محاكاة لا تقلد الظواهر الخارجية فقط، بل وتتصل بالتقليد إلى جوهر الظواهر والمثل العليا فيها، أي أنها إخراج فني للظاهرة، وليس مجرد نسخ حرفي أمين، وبالتالي ووفقاً لهذا المنطق تصبح الصور مكملة للظاهرة الطبيعية التي تقوم بمحاكاتها وتقليدها، وعمل منطقي له صلة بالعلم، كما له صلة بالفن، وبالأحاسيس والمشاعر.

- أن الصور (باعتبارها جزءاً من الفنون الجميلة عامة) لا تعرض الأمور كما حدثت ووقعت بالفعل(بالتفاصيل)، وإنما كما يرى صانعها أنها قد حدثت، أو يمكن حدوثها بشكل عام (كما في حالتي الأدب والشعر)، وهو بذلك يعطيها صفة إنسانية، وينقل الحدث من صفته الفردية وحالته الخاصة إلى الصفة الإنسانية العامة، أي ينقله من دائرة ما يسمى في فقه اللغة "تخصيص

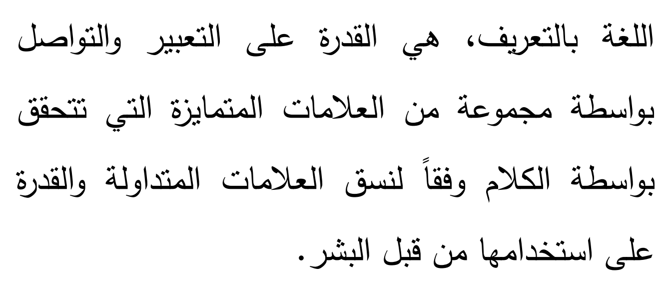
الدلالة" إلى دائرة "تعميم الدلالة"، أي أن تتغير مثلاً دلالة الكلمة التي كانت تُطلق على ظاهرة أو فرد أو نوع معين، لتصبح تطلق على أفراد كثيرين أو على الجنس كله، على سبيل المثال:

- كلمة "كلينكس" ، كانت اسم لنوع من المحارم الورقية التي يستخدمها الناس في حياتهم العادية، ولكنها تحولت بمرور الأيام (في سورية وبلاد الشام) لتصبح اسماً لجميع أنواع المحارم الورقية المستخدمة على اختلاف أسمائها، أي أن كلمة "كلينكس" أصبحت بديلاً لكلمة محرمة ذاتها.
- أيضاً كلمة "رجل" في اللغة العربية، كانت تطلق على المقاتل الراجل، أي المقاتل السائر على قدميه، وبمرور الأيام أصبحت اسماً يطلق على عامة الذكور البالغين.

هذا ما يقودنا إلى التفكير، أنه ما دامت الصور (من منطلق علم الجمال) قادرة على تعميم الدلالة، فهي لا بد قادرة على "تخصيص الدلالة"، أي أن تتغير دلالة الموضوع أو الظاهرة أو الكلمة التي كانت تدل على معانٍ كلية عامة، لتدل على معنى خاص، مثل:

- اللون الأخضر في الطبيعة، والذي يدل على معان متعددة لها علاقة بالولادة الجديدة، وكل ما هو يانع وحي ومتجدد، ولكنه يكتسب معنى خاص في لغة إشارات المرور، وهو انطلق أو تحرك.
- أيضاً مثال آخر: كلمة "مأتم" باللغة العربية تعني "اجتماع"، لكنها بالاستخدام الاجتماعي أصبحت تعني "اجتماع عزاء" تحديداً، وفقدت معناها الأصلي.

الصورة واللغة:



اللغة بالتعريف، هي القدرة على التعبير والتواصل بواسطة مجموعة من العلامات المتمايزة التي تتحقق بواسطة الكلام وفقاً لنسق العلامات المتداولة والقدرة على استخدامها من قبل البشر.



ووفقاً لهذا التعريف، يمكن القول بأن اللغة نظام سيميائي (دلالي) متسق يستخدم للاتصال ونقل المعلومات، ويتميز بمجموعة من العلامات والإشارات التي تقوم أثناء تبادل المعلومات بين البشر، بدور المعادل أو المكافئ المادي للأشياء والظواهر والمفاهيم التي تعبر عنها، وبالتالي فإن الميزة الأساسية للعلامة (الكلمة هنا) هي قدرتها على القيام بوظيفة "الاستبدال"، بمعنى أن تحل الكلمة (العلامة) محل الشيء أو الموضوع أو المفهوم الذي تعبر عنه (الاسم علامة عن الشخص، النقود تحل محل القيمة...الخ)، وتضمر علاقة دلالية أو سيماتيكية دائمة به.[2]

وبالاستناد إلى ما سبق، طرح العلماء تساؤلاً وهو هل للصور لغة خاصة بها، باعتبارها نظاماً للاتصال (ومحمولة عبر وسائل الاتصال) لا خلاف حوله؟

[2] عيسى، نهلة. مرجع سابق. ص 96.



وهو سؤال استدعى طرح سؤال آخر هام قائم على بديهية أن فهمنا للرسالة يتطلب معرفة بلغتها، واللغة شيء مكتسب يتم عبر عملية تعليمية، إذاً كيف تم تلقين المليارات من الناس على اختلاف درجات تعلمهم واستعدادهم هذا الفن الجماهيري المعقد، ومن أعطاهم مفاتيح لغته؟

وتتلخص الإجابة على ذلك بالاعتماد على مفهوم اللغة في أن استخدام نظام شيء، ومعرفة القواعد والقوانين التي تحكم عمل هذا النظام شيء آخر مختلف تماماً، فنحن نتعلم لغتنا منذ الصغر، ولكن كثيرون منا يجهلون آليات هذه اللغة، والصورة من جهتها عبارة عن بنية ذات مستويات متعددة ينتظم كل منها وفق درجة مختلفة من التعقيد، وبالتالي فإن المشاهدين للصورة، إذ تتفاوت درجة استعدادهم، يلتقطون مستويات دلالية مختلفة:



- فبعضهم لا يتعدى إدراكه لما يراه سوى ظاهر الأشياء.
- وبعضهم يستوعب سلسلة الارتباطات اللانصية (غير اللغوية) التي تربط الصورة بمجموعة بالغة التنوع من المعاني، التي

تتحول إلى مضمون عبر التنظيم الصوري للمدلولات، أو إلى موضوع الرسالة التي تحملها الصورة بواسطة حضور أو غياب سمة دلالية ما.

وهذا أمر، دفع العلماء للقول: أن هناك علاقة تقريرية إيحائية بين اللغة والصور، ونعني بالتقرير والإيحاء، الطريقة التي تكون فيها لغة واصفة للغة أخرى، أي كل نظام يتكون صعيد محتواه من نظام دلالي، يكون فيها النظام الأول تقريرياً للثاني، ويكون الثاني دالاً على الأول، أي سيميائية في سيميائية أخرى.

ووفقاً للعلماء، وبما أن اللغة الطبيعية (المنطوقة المكتوبة) نظام اتصال أولي أو "النموذج الأولي للتعبير"، فهي تشكل صعيد التقرير Denotation، ولغة الصور على اختلاف أنواعها، باعتبارها "نظام تنمذج ثانوي" تشكل صعيد الإيحاء Connotation، كما تشكل الصور بذلك امتداداً غير لغوي للغة الطبيعية (المكتوبة والمنطوقة)، ولا يستغنى عن صعيد التقرير (أي اللغة الطبيعية)، الذي يشكل نموذجاً لكل الأنظمة السيميائية غير اللغوية، كالرسم والموسيقى والتلفزيون والسينما والأسطورة والدين..الخ، باعتبارها أيضاً أنظمة علاماتية إعلامية، في داخلها نظام تواصلي.[3]

الصورة لغة:

قدمت الدراسات المتتابعة في علوم اللغة، جملة من المبادئ المهمة عن بنائية اللغة ككلٍ شامل تنتظمه مستويات محددة بحيث يشكل الواقع اللغوي نظاماً سيمولوجياً رمزياً، وأكدت على ضرورة دراسة العلامات السيميولوجية كجزء من مذهب عام هو مذهب الرموز، مما مهد المجال لدراسة المشاكل المتشابكة في فروع الثقافة المختلفة وفق نظرة بنائية لا تقف عند حدود العمل الفني كشيء منعزل، وإنما تشمل دور المؤلف والبنية الداخلية للعمل الفني معاً، إضافة لعلاقته بالمجتمع.

وقد شكلت المدرسة الأمريكية الحضور الأكبر في الدراسات اللغوية المعاصرة، خاصة العربية بسبب تأكيدها على "تعددية اللغات الاجتماعية باعتبارها نظام معقد من الوسائل البلاغية المصممة للهرب من التعبير المباشر عن رغبات لا اسم لها، لا لأنها مخجلة أخلاقياً، بل لأن التعبير عنها بلا وساطة يشكل استحالة فلسفية".[4]

[3] المرجع السابق. ص ص112-114.
[4] ديمان، بول.(1995). العمى والبصيرة.(سعيد الغانمي، مترجم). أبوظبي. منشورات المجمع الثقافي. ص33.

وهو ما كرسته النظرية البنائية عبر نظرتها إلى كل النتاجات الإنسانية على أنها أشكالاً لغوية، كما اعتبرت عملية التلقي جزءاً فاعلاً في بناء المعنى، أو الذي يجعل المعنى ممكناً، وذلك لأن العالم (بالاستناد لفروضها) هو نتاج أفكار البشر، وبالتالي فالبشر هم صنائع لأفكارهم وليس العكس، وأفعالهم هي نتيجة للبنية الكامنة في أفكارهم، أي هم أبناء بيئاتهم،التي تتكلم من خلالهم أو تظهر عبرهم، أي اعتبرت البشر متماثلات للموضوعات الاجتماعية.

الصور كنظام اتصالي:

دفع طرح النظرية البنائية العديد من العلماء، خاصة الباحثين في مجال الصورة السينمائية، إلى الحديث عن الصور كنظام اتصالي له طريقة خاصة في التعبير تميزه عن الأنظمة الأخرى (اللغة الكلامية) على المستوى المظهري، ولكن هناك تناظر بينهما على المستوى الوظيفي، وإن كانت لغة الصورة تفتقد قدرة التعبير المزدوج التي تملكها اللغة الكلامية.

إذ أن دلالة الصورة مرتبطة بمدلولاتها، باعتبارها متماثلات للموضوعات، وليست رموزاً تستدعي موضوعات، ولذلك من الصعب مناقشتها خارج الشيء الذي هي صورته، أي هي خط مقارب للحياة يمكن أن يعكس الواقع ويشير إلى النظم الاجتماعية، وأن يضفي عليها معان جديدة تتيح للبشر رؤية وتقييم واقعه بطرق الناس الآخرين.

أهمية السياق:

هو ما يردنا إلى ما يسميه علماء علم الجمال أهمية السياق في تحليل علامات فنون الزمان والمكان، خاصة المرئية منها، وفي استنتاج المعنى منه، وذلك لأن:

- هناك العديد من الظواهر أو المفاهيم أو المواضيع التي ليس لها مشار إليه (مثيل أو معادل) واقعي، فيساعد السياق على فهم معانيها ودلالاتها، مثل:

  1. بعض الأدوات اللغوية نحو: إن، ليت، لعل، لكن ... الخ.

2. مفاهيم لها دلالات معنوية أو عقلية مجردة، نحو: الصدق، الصبر، العلم، الشهامة، ظنّ، شكّ، توجس...الخ.
3. أشياء وهمية خرافية: غول، رخ، عنقاء...الخ.
4. أشياء غيبية: جن، ملائكة، عفاريت، جنة، نار...الخ.

- أيضاً، أحياناً ما يكون هناك فرق بين المعنى والمشار إليه (المثيل أو المعادل)، فقد يكون:

1. هناك معنيان والمشار إليه واحد، نحو: نجمة الصباح ونجمة المساء لأن كليهما يشير إلى جرم سماوي واحد، وكذلك قد يدعى الشخص الواحد، أباً وأخاً، وعماً، وجداً...الخ.

أحياناً، قد يكون المعنى واحداً والمشار إليه متعدداً، نحو بعض الضمائر وأسماء الإشارة التي لها معان لغوية معينة، ولكنها قد تطلق على أشخاص وأشياء متعددة، وقد يفنى المشار إليه ويبقى المعنى، نحو: حدائق بابل، مكتبة الإسكندرية القديمة، مركز التجارة العالمي...الخ.

ثالثاً: الصورة في نظريات بناء المعنى:



بعد الحديث عن علاقة الصور ببعض الأشكال البلاغية الأخرى، من الهام استعراض نظريات بناء المعنى وموقع الصورة فيها، خاصة فيما يتعلق بأنماط التعبير المختلفة على قاعدة دراسة النص البلاغي على اختلاف أنواعه، من داخله لا خارجه، حيث تشير الدراسات إلى ثلاث نظريات، هي:

أ- النظرية الإشارية.

ب- النظرية التصورية.

ج- النظرية السلوكية.

رابعاً: النظرية الإشارية:

النظرية الإشارية من أقدم النظريات اللغوية التي حاولت بيان ماهية المعنى، حيث يرى المنظرون لها، أن معنى الظاهرة أو المفهوم أو الكلمة، هو ببساطة ما تشير إليه في الخارج، وقد حاول بعضهم أن يحدد طبيعة المشار إليه (المشابه أو المعادل) لأقسام الكلام المختلفة:

- العلَم: وهو المشارٌ إليه وهو فردٌ معين في الخارج، مثل: أحمد، جورج، لينا، كلها أسماء علم لأشخاص واقعيين.
- الأفعال: وهي الأحداث المشار إليها والواقعة في الخارج، مثل: ذهب، يقوم، يتسلى..الخ.
- الصفات: وهي خصائص الأشياء المشار إليها في الخارج، مثل: جميلة، حالمة، ناري، ضخم، واسع..الخ.
- الأحوال: وهي خصائص الأحداث المشار إليها الواقعة في الخارج.
- اسم الجنس: مثل شجرة ومعناه الإشارة إلى فرد غير معين في الخارج، أو مجموعة الأشجار التي في الخارج.

وقد أشار العلماء الأصوليون (القدماء) لهذه النظرية إلى أن اللفظ وإن كان موضوع للوجود الخارجي، إلا أن وجود استحضاره للصور الذهنية، لا ينافي كونه للوجود الخارجي، فعلى سبيل المثال: إذا كان لشيء أو موضوع أو ظاهرة، وجود خارجي وذهني فاللفظ موضوع للخارجي، وأما إذا كان لا وجود له في الخارج (غول، عنقاء، رخ..الخ) فاللفظ موضوع للصورة الذهنية.

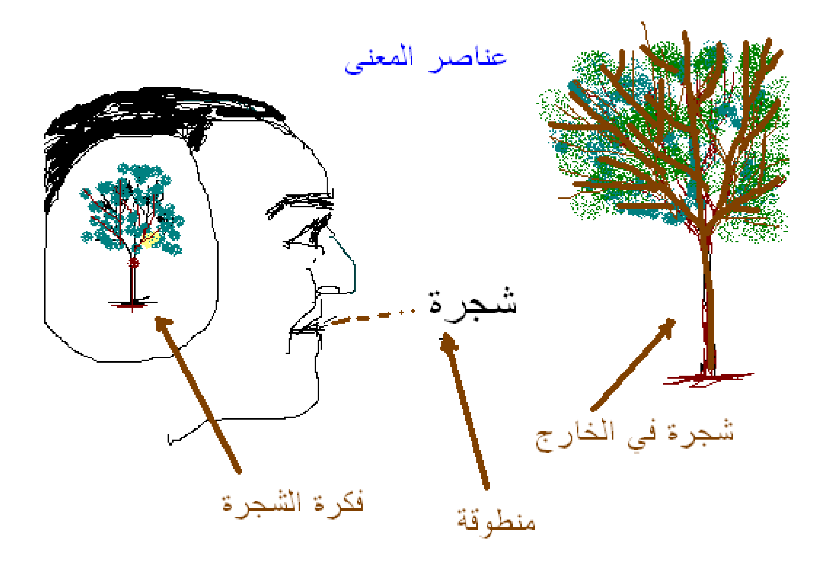
وكانت تلك الملامح الأولى لدراسة الصورة من وجهة نظر لغوية، باعتبارها شيء أو مشار إليه لأحداث أو ظواهر خارجية، وبنفس الوقت يمكن أن تكون مشار إليه لواقعة ذهنية محضة (جنة، قديس، عفريت، وحش..الخ)، أو مشار إليه لكليهما معاً (يحرث البحر، يشق عباب الموج، يطارد الريح...الخ)، وهي معاني بصرية نصية ومرئية.

خامساً: النظرية التصورية:

رواد النظرية التصورية:

يعرف المعنى في النظرية التصورية على أنه الصورة الذهنية التي تستدعيها الكلمة عند السامع أو التي يفكر فيها المتكلم.

عند الأصوليين العرب:



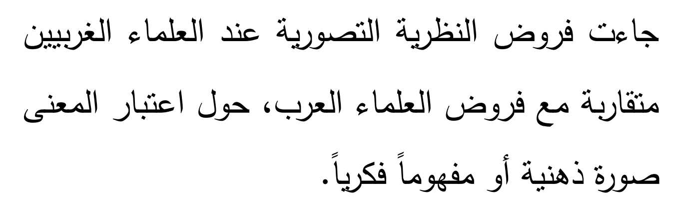
نظرية الصورة الذهنية عند بعض الأصوليين العرب مثل الجويني وفخر الدين الرازي، تقول بأن:

- الألفاظ المفردة، لم توضع للموجودات الخارجية بل للمعاني الذهنية.

إن من رأى شيئاً من بعيد، وظنه حجراً أطلق عليه اسم حجر، فإذا دنا منه وظنه شجراً أطلق عليه لفظ شجر وعندما دنا أكثر وظنه فرساً أطلق عليه لفظ فرس، ثم إذا تحقق منه وعرف أنه إنسان أطلق عليه لفظ إنسان. هذا يدل على أن اللفظ دائر مع المعاني الذهنية دون الموجودات الخارجية.

- المركبات هي موضوعات للأحكام الذهنية لا للوجود الخارجي؛ لأن قولنا: "قام زيد"، لا يفيد قيام زيد، وإنما يفيد الحكم به والإخبار عنه، ثم ننظر بعد ذلك مدى مطابقته للخارج أم لا.

عند العلماء الغربيين:



جاءت فروض النظرية التصورية عند العلماء الغربيين متقاربة مع فروض العلماء العرب، حول اعتبار المعنى صورة ذهنية أو مفهوماً فكرياً.



وكان الفيلسوف لوك Locke، يرى أن المعاني لها وجود مستقل في الذهن في شكل صور ذهنية ناتجة عن تشكيل حواسنا لها، وهذه الصور:

- قد تكون بسيطة كفكرة اللون الأصفر أو الأزرق.
- وقد تكون معقدة مركبة من صور بسيطة.

مثلاً: فكرة كرة الثلج مركبة من أبيض، بارد، وكرة، والكلمات في الأصل لا تمثل شيئاً بل الذي يعطيها معنى هي الأفكار التي في ذهن مستعملها، فعبارة "أنا سعيد"، ليس لها معنى عند الببغاء، لأن ليس في ذهنه أفكار لهذه الألفاظ.

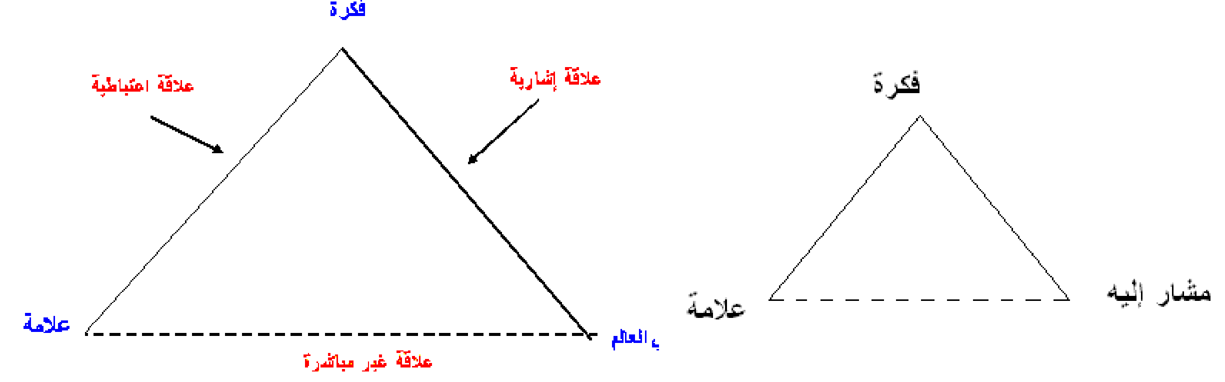
عند ريتشاردز وأوغدن Richards وOgden:

قدم العالمين ريتشاردز وأوغدن Richards وOgden في إطار النظرية التصورية، نظرة تحليلية لعناصر الدلالة في مثلثهما المشهور(المثلث في الأعلى):

ونظريتهما هذه ليست إشارية بحتة ولا تصورية بحتة، وإنما حاولت أن تبين أن الدلالة هي محصلة علاقة بين عناصر ثلاثة: (أ) علامة، (ب) فكرة أو مفهوم، (ج) مشار إليه في العالم.

- العلاقة بين العلامة والفكرة مباشرة واعتباطية (عشوائية).
- العلاقة بين الفكرة والمشار إليه تلازمية (إشارية)، وقد تكون شبه إيقونية.

- العلاقة بين العلامة والمشار إليه غير مباشرة ولا تكون إلا عن طريق الفكرة؛ لذا رسما خطاً



متقطعاً بين العلامة والمشار إليه.

عند مالينوفيسكي:

نقد مالينوفيسكي، وهو عالم لغوي وأنثروبولوجي (دارس لعلم الإنسان)، فكرة ريتشاردز وأوغدن، قائلاً: إن هذا المثلث لم يقدم إلا جانباً واحداً من هذه العلاقة بين العلامة والفكرة والمشار إليه، بينما هناك أشكال متعددة لهذه العلاقة تختلف تبعاً للتطور الفكري والعقلي للإنسان أو تبعاً لتغير الحال، وذكر ثلاثة حالات رئيسية وهي:

- الحالة الأولى: يوجد حال وردة فعل صوتية، وردة الفعل هذه ليست علامة، وإنما صوت ينتج كردة فعل لحالة معينة كألم أو فرح أو حزن، كقولك إذا لمست سطحاً ساخناً وأحسست بالألم "أخ" أو "آه".

حـــــال ←———————— ردة فعل صوتية

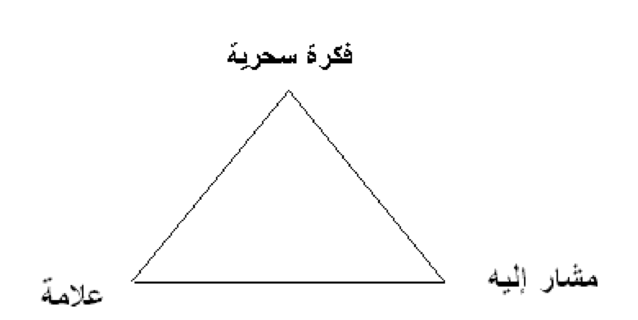
- الحالة الثانية: يوجد مشار إليه يصاحبه صوت فعال، مثال ذلك:

ما نشاهده عند الأطفال في أواخر السنة الأولى عندما يرون شيئاً أو يرون أحد والديهم فيصدرون أصواتاً مثل: ما ما ما وبا با با، ودا دا دا، وهذه الأصوات ليست علامات ولكنها كما ذكرنا أصوات فعالة؛ لأنها معبرة عن الرغبة.

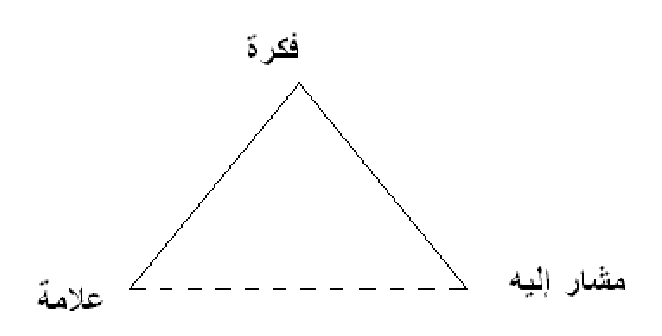
- الحالة الثالثة: لها ثلاث صور، هي:

مشار إليه ← علامة فعالة

أ. يوجد مشار إليه وعلامة فعالة، ويتحقق ذلك أثناء النشاط البشري، فإذا كان هناك إنسان يعمل في منجرة ومعه من يساعده، فعندما يقول "مسمار" فليس هناك إلا علامة ومشار إليه حاضر أمامه، والفكرة ليست ملحة، لأن الانتقال من العلامة إلى الشيء يكون مباشراً وبدون واسطة الفكرة.



ب. توجد العناصر الثلاثة ولكن العلاقة بين العلامة والمشار إليه غير مباشرة، وهذا يتحقق أثناء الكلام السردي، وهذا هو ما يمثله مثلث ريتشاردز وأوغدن، مثل الكلام عن أشياء حدثت في الماضي، ولا نملك عنها إلا صوراً وأفكاراً من تجاربنا الماضية، فلو ذهب رجل في رحلة صيد وعاد ليخبر عنها، فتكلم عن البحر وأحواله وعن الصيد وم راكبه وشباكه



وعن السمك وأنواعه فلا يملك الحاضرون من كل هذا إلا صوراً ذهنية من خبراتهم الماضية.

ج. توجد العناصر الثلاثة ولكن العلاقة بينهم مباشرة، ويتحقق ذلك في الكلام السحري، كذكر الجن والصواعق والحيوانات المفترسة والأمراض المخيفة التي تمثل كلماتها أعيانها فتؤثر في السامعين كتأثير الأشياء نفسها، ويصدرون عند سماعها تعاويذ وردود فعل تنبئ عن تساوي العناصر الثلاثة.

عند ستيفن أولمان:

علق ستيفن أولمان، وهو من كبار علماء الدلالة، على نظرية ريتشاردز وأوغدن التي يمثلها مثلثهما المشهور، بالقول أنهما:

- أدخلا في المعنى عنصراً زائداً خارجاً عن اللغة، وهو المشار إليه، الذي قد يبقى كما هو ولكن معناه يتغير، ويمكن أن نمثل لذلك من ثقافتنا العربية بالخمر (كانت رمز الضيافة في الجاهلية، وأصبحت من الكبائر في الإسلام)، فالخمر بحد ذاتها لم تتغير، وإنما تغيرت الفكرة المتعلقة بها.
- أو وضحا ما تمثله الكلمة بالنسبة للسامع، ولكنهما أهملا وجهة نظر المتكلم:
  - السامع: يسمع كلمة (شجرة) ← يفكر في الشجرة ← يفهم معنى شجرة.
  - المتكلم: يفكر في (الشجرة) ← ينطق بكلمة (شجرة).

وهما بذلك قد أهملا أحد طرفي هذه العلاقة المتبادلة التي تمثل المعنى فعلياً.

مآخذ على النظرية التصورية:

هناك مآخذ على النظرية، هي:



1) المعنى الذي تقدمه النظرية غير واضح لأن الصور الذهنية للشيء الواحد متعددة ومختلفة، فمثلاً الشكل الهندسي البسيط للمثلث قد يختلف من شخص إلى آخر، فما بالك لو أردنا أن نحدد الصورة الذهنية لكلمة بيت، حصان، شجرة، طريق؟

2) هناك تعبيرات مختلفة قد يكون لها صورة ذهنية واحدة،

3) فلو رأيت طفلاً من بعيد يضرب الأرض بقدميه، فربما قلت "إنه يتألم" أو "إنه يدهس على حشرة ليقتلها" أو "إنه يلعب أو إنه ضجر".

4) هناك ألفاظ لها صور ذهنية مبهمة وغير واضحة المعالم ويختلف الناس فيها اختلافاً كبيراً، خاصة تلك التي تسمي أشياء وهمية، كالرخ والعنقاء والوحش والغول، وكذلك التي لها معان عقلية أو مفهومية، كالظن والشك والحب والصدق.

من أقوى الاعتراضات على هذه النظرية، ما وجهه إليها السلوكيون من أنها تتحدث عن أشياء لا تخضع للنظر العلمي والفحص والاختبار، كالفكرة والصورة الذهنية.

6-النظرية السلوكية:

أسس النظرية السلوكية:



هي نظرية نشأت في أحضان علم النفس، وقد أراد أصحابها إن يجعلوا هذا العلم كالعلوم الطبيعية الأخرى، كالفيزياء والكيمياء والميكانيك، وذلك عبر الاعتماد على المناهج العلمية القائمة على الملاحظة والتجربة، وقد قامت النظرية السلوكية على الأسس التالية:

1. التشكيك في الاصطلاحات الذهنية مثل: فكرة، صورة ذهنية، مفهوم، شعور، عاطفة؛ لأنها غير خاضعة للملاحظة ومعرفتنا عنها قائمة على الاستبطان الذي لا يركن إليه.
2. الاعتقاد بأنه لا فرق جوهري بين سلوك الإنسان والحيوان، والسلوك اللغوي الإنساني لا يختلف عن النظام الإشاري الحيواني.
3. التقليل من دور الدوافع الغريزية والفطرية والتأكيد على دور التعلم والاكتساب؛ لذا يرون أن التجربة هي طريق المعرفة وليس التفكير.
4. الميكانيكية: أي إيمانهم بأن كل شيء يحدث في العالم تحتمه قوانين فيزيائية عامة هي المؤثرات وراء كل سلوك لغوي أو حركي.

الفيلسوف بلومفيلد Bloomfield

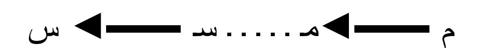
في عام 1926 أعلن الفيلسوف بلومفيلد Bloomfield، تخليه عن المذهب العقلاني في علم النفس واعتماده على أفكار ويس Weiss، الذي يرى أن المعنى يكمن في مظاهر المؤثر والاستجابة المصاحبة للتعبير.



كما أبدى بلومفيلد في كتابه الكلاسيكي "اللغة"، عدم ثقته بالمذهب العقلي ودعى إلى أن تعتمد الدراسات اللغوية مناهج العلوم الطبيعية، وسعى لدراسة المعنى من وجهة نظر سلوكية وعلمية، فقال إن المعنى هو الموقف الذي ينطق فيه المتكلم، والاستجابة (أو الصورة) التي يستدعيها كلامه عند السامع، وقد حاول أن يوضح هذا التعريف في شكل قصة قصيرة: كان هناك رجل يدعى جاك وامرأته جيل يسيران في غابة فرأت المرأة تفاحة وكانت تشعر بالجوع فقالت: "إني جائعة"، سمع الرجل كلامها فصعد شجرة التفاح وقطف منها واحدة وقدمها لها لتأكلها.

ثم قام بلومفيلد بتحوير الصيغة السلوكية لتمثل المؤثر والاستجابة:

م ← س حيث م = مؤثر وس = استجابة، توافق الحدث الكلامي:



حيث (م) = المؤثر البيئي، (سـ)= استجابة لغوية، (مـ) = مؤثر لغوي، (س) = استجابة فعلية.

وحاول بلومفيلد أن يقدم هذا المنظور السلوكي في شكل علمي، فقال:

المؤثر هو التفاح ويمكن وصفه علمياً اعتماداً على معطيات علم النبات، وكذلك يمكن تقديم وصف علمي فسيولوجي للجوع، كذلك يمكن وصف سلوك التسلق وقطف التفاحة.

مآخذ على النظرية السلوكية:

هناك العديد من المآخذ على النظرية السلوكية، وهي:



1. ليس بمقدورنا وصف مؤثرات كل حدث كلامي لاحتمال وجود مؤثرات خفية وغير ظاهرة، فمثلاً الحب والكره والحقد يصعب وصفهم أو وصف مؤثراتهم بشكل علمي.
2. تعدد المؤثرات وراء العبارة الواحدة، فمثلا "إني جائع"، فقد ينطقها الولد لأنه جائع فعلاً، أو لأنه لا يريد أن ينام، أو لأنه يريد أن يلعب بالطعام.
3. تعدد الاستجابات للتعبير الواحد، فقول الولد إني جائع قد تكون الاستجابة له تقديم طعام له، أو توبيخه قائلين له: ألم تأكل قبل قليل؟ أو نجيبه قائلين: هيا اذهب إلى غرفتك فلقد حان وقت نومك، وهذا يعني اختلاف معنى "إني جائع" لاختلاف الاستجابات له.
4. هناك فرق لا يمكن إنكاره بين رد الفعل للكلمة ورد الفعل للشيء نفسه، فرد الفعل للتفاحة هو أكلها، وأما لكلمة تفاحة فلا.
5. تجاهلت هذه النظرية دراسة معان للثرثرة والهراء واللغو الذي لا معنى له، ولكن قد يكون له ردة فعل غاضبة أو ساخرة.[5]

[5] علي، محمد محمد.(2009،7،7). نظريات مناهج *دراسة المعنى*، *استرجعت في 2015،5،9 من*
*www.angelfire.com/tx4/lisan/lex_zam/dilalahessays/**theories**.doc*

الخلاصة

تنهل كافة أدوات التعبير الإنساني من بعضها البعض، وتنعكس في بعضها البعض، كما تعكس عصرها نتيجة لخصائصها الجمالية المشتركة التي تقوم على الوحدة العضوية والتماثلات والتناسبات والتباينات والإيقاع في شكلها العام، وإن اختلفت الخامات بينها.

الصورة جزء من الفنون الجميلة التعبيرية التي تصنف كفنون درجة ثانية بسبب خاصيتها التمثيلية (التشخيصية)، وبسبب طبيعة الموضوعات الإنسانية التي تعالجها.

هناك جملة من المشتركات بين الفنون الجميلة والصورة بشقيها النصي والبصري، كما هناك العديد من الاختلافات.

يرتبط علم الجمال بالفنون البصرية إلى حد كبير، ويجعل الصور (نصية حسية، ومرئية) موضوعاً رئيساً له، ذلك لأن جمال وقبح الأشياء والأشخاص لا يرجع إلى شكلها خارجاً عنا، بل إلى الطريقة التي نتصورها.

هناك علاقة تقريرية إيحائية بين اللغة والصور، ونعني بالتقرير والإيحاء الطريقة التي تكون فيها لغة واصفة للغة أخرى.

الصور نظام اتصالي له طريقة خاصة في التعبير تميزه عن الأنظمة الأخرى (اللغة الكلامية) على المستوى المظهري، ولكن هناك تناظر بينهما على المستوى الوظيفي.

النظرية الإشارية تعني ربط معنى الظاهرة أو المفهوم أو الكلمة، بما تشير إليه في الخارج.

المعنى في النظرية التصورية، هو الصورة الذهنية التي تستدعيها الكلمة عند السامع أو التي يفكر فيها المتكلم.

سعت النظرية السلوكية لدراسة المعنى من وجهة نظر سلوكية وعلمية عبر ربط طبيعة الاستجابة بالمؤثر، وبالعلاقات بينهما.

التمارين

أولاً: اختر الإجابة الصحيحة مما يلي:

1. العلاقة بين العلامة والفكرة في مثلث اوغدن وريتشاردز، هي:

A. اعتباطية

B. أيقونية

C. مباشرة واعتباطية

D. مباشرة

الإجابة الصحيحة: C. مباشرة واعتباطية

2. النظرية الإشارية تقول أن المفهوم هو:

A. ما يشير إليه في الخارج

B. السياق

C. المجاز

D. المحتوى

الإجابة الصحيحة: A . ما يشير إليه في الخارج

3. الصورة من فنون الدرجة الثانية بسبب:

A. بساطتها

B. دلالاتها الظاهرة

C. خاصيتها التمثيلية

D. تعبيريتها

الإجابة الصحيحة: C. خاصيتها التمثيلية

4. المعنى هو المكافىء لـ:

A. الشكل

B. المضمون

C. الدلالة

D. الشكل والمضمون

الإجابة الصحيحة: B. المضمون

المراجع

1- الخالدي، غازي. (1999). علم الجمال نظرية وتطبيق. منشورات وزارة الثقافة. المعهد العالي للفنون المسرحية.

2- عيسى، نهلة. (2006). أثر تكنولوجيا التعبير المرئي على محتويات الصورة التلفزيونية. جامعة القاهرة: رسالة دكتوراه غير منشورة.

3- ديمان، بول.(1995). العمى والبصيرة. (سعيد الغانمي، مترجم). أبوظبي: منشورات المجمع الثقافي.

4- علي، محمد محمد. (7،7،2009). نظريات مناهج *دراسة المعنى، استرجعت في 9،5،2015* من *www.angelfire.com/tx4/lisan/lex_zam/dilalahessays/**theories**.doc*

الوحدة الرابعة

بنية الصورة

أولاً: المقدمة



أولى المآزق التي يمكن أن يقع فيها الباحث في بنية الصورة، هو السعي للتمتع البصري اللغوي (لغة الصورة) الذي تنتجه الصورة نصية كانت أم مرئية، بدلاً من النظر إلى العالم من خلال الصورة، حيث تصبح الدلات مستقلة عن الواقع.

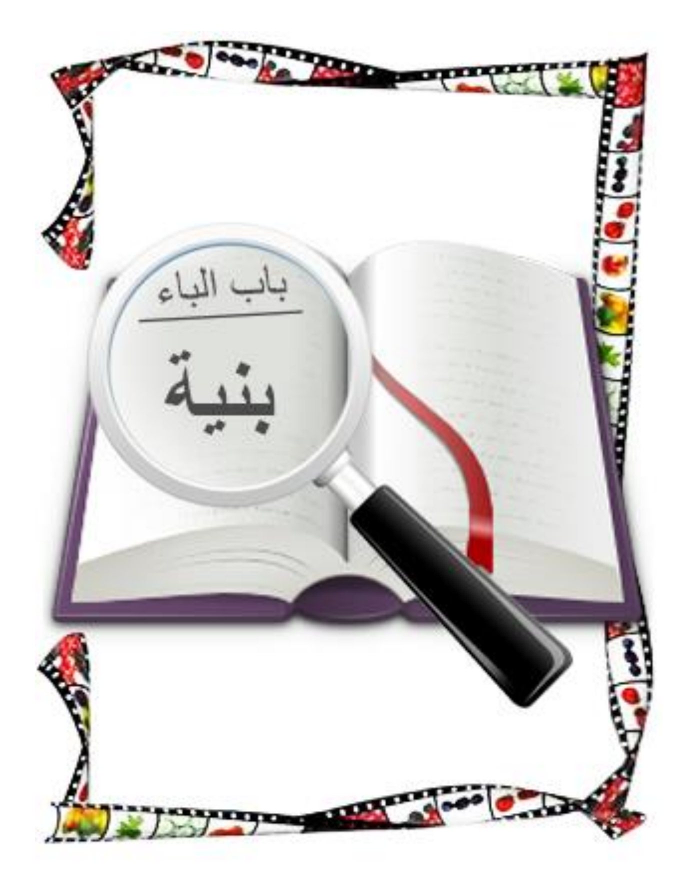
إن مشكلة العلاقة بين الصورة والعالم الخارجي هي حالة خاصة من موضوع نقاش أكبر حول صلة مقولات (رسائل) الصورة بالعالم الخارجي، أو بعبارة أدق، حول صلة محتواها بالأشياء، وهو أمر يشير إلى مفهومين هما:

- مفهوم الإحالة إلى العالم وربما السياق البصري.
- مفهوم المرجعية (والمقصود به الواقع).

كما يشير إلى قضايا هامة أخرى، هي علاقة الصورة بالإدراك والفكر والتعبير، ومدى قدرتها على تجسيد ذلك في غياب الإحساس المكاني والزماني، وقدرتها على الانتقال من الصورة إلى الموضوع الذي تشير إليه، بغض النظر عن المعايير الطبيعية للغتها وحدها، بل بالاعتماد أيضاً على إدراك المتلقي وجهازه الثقافي.

وهذا ما يفرض علينا دراسة بنية الصورة، لتحديد علاقاتها الخارجية الجدلية بالمكان والزمان والعالم المحيط، وعلاقاتها الداخلية السياقية، واللتان تشكلان معاً البنية الدلالية للصورة بمساعدة المتلقي الذي يساهم في فك نظام تشفير الصورة (عبر تأويلها الدلالي والتداولي)، كما يساهم عبر آليات تلقيه في إنتاج أو إنشاء المعنى.

ثانياً: مصطلح البنية



تشتق كلمة بنية في اللغات الأوروبية من الأصل اللاتيني stuere، الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، وهو مفهوم امتد ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدي إليه من جمال تشكيلي، وتشير المعاجم الأوروبية إلى أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر.

ولا يبتعد هذا كثيراً عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب، وتجدر الإشارة إلى أن القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل نيفاً وعشرين مرة على صورة الفعل "بنى"، أو الأسماء "بناء" و"بنيان" و"مبنى".

لكن لم ترد فيه (أي القرآن الكريم) ولا في النصوص القديمة كلمة "بنية"، وقد تصورها اللغويون العرب على أنها الهيكل الثابت للشيء، فتحدث النحاة اللغويون عن "البناء" مقابل الإعراب، كما تصوروها على أنها التركيب والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم "للمبني للمعلوم والمبني للمجهول".

ويتميز الاستخدام القديم لكلمة بنية في اللغات الأوروبية بالوضوح، فقد كانت تدل على الشكل الذي يشيد به مبنى ما، ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاً، سواء كان جسماً حياً أو معدنياً أو قولاً لغوياً أو صورة لشيء، وتضيف بعض المعاجم الأوروبية فكرة التضامن بين الأجزاء، وهي فكرة متضمنة في التعريف الأول، لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزائه، وعلى هذه الأساس فإن البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما (ظاهرة، مفهوم، نص، صورة..... الخ)، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذي تتخذه.



ويكشف هذا التحليل عن كل من العلاقات الجوهرية والثانوية، معتبراً أن النوع الأول هو الذي يكون البنية التي تعد هيكل الشيء الأساسي أو التصميم الذي أقيم طبقاً له، والذي يمكن الوصول إليه واكتشافه في أشياء أخرى شبيهة، أي أننا نرى منذ البداية ظهور فكرة المقارنة للتعرف على البنية، لأن البنية تتيح الفرصة لمقارنة الأشياء المتعددة في الواقع، وهذه الفكرة نفسها في أصل المصطلح اللغوي، هي التي تجعله يتحول فيما بعد إلى منهج خاص.

لهذا ربما كان من الممكن تعريف البنية عموماً بأنها: كلّ مكونٌ من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه، وهذا هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن يسمح لنا بالتقدم في تحليل خصائصه الاصطلاحية.

ثالثاً: خصائص المصطلح

إذا انتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحي لكلمة البنية، وجدنا أنها تتميز بثلاث خصائص هي: تعدد المعنى، والتوقف على السياق، والمرونة.

- تعدد المعنى:

سرعان ما سيكتشف الدارس تعدد المعنى في الصفحات التالية، عندما يدرك أن كل مؤلف كبير يقدم تصوره الخاص عن البنية، وهذا يقتضي التحليل لكلمة البنية لدى كل مؤلف، وأحياناً لدى المؤلف نفسه في كل كتاب على حدى.

فنرى البنية عند الفيلسوف "فوكو" مختلفة عنها عند الناقد الأدبي "بارت"، وكل هذا يقتضي من الباحث حذراً شديداً في تحليله لهذا المصطلح، وخاصة عندما يرتبط بكلمات أخرى متعلقة به مثل: (الوظيفة، النظام، والعمليات المتصلة بهما).

ويحدد بعض الباحثين البنية بأنها ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة، ومع ذلك فمن الملاحظ أنه كلما اجتمعت بعض العناصر في كلٍ ما، نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها بالاطراد، هذا الكل هو ما يسمى بالنظام، وظاهرة تركيب النظام طبقاً لنوع من الاطراد هي التنظيم، وتعتبر فكرة العلاقة صائبة على مستوى الأبنية، ولكنها عندما تدخل في التنظيم تكتسب عنصراً جديداً هو الاتصال، فالبنية تتميز بالعلاقات، والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة، وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام.

وطبقا لهذا، فإن التحليل البنائي يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة، أما التحليل الوظيفي فهو يهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه.

الكل= بنية= النظام ⟷ علاقات

تركيب النظام(الصياغة)= التنظيم ⟷ الاتصال

- التوقف على السياق:

يتوقف مفهوم البنية على السياق بشكل واضح، حتى أن الفكر البنائي يعد من هذه الناحية فكراً لا مركزياً، إذ أن محور العلاقات لا يتحدد مسبقاً وإنما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الذي يضمه مع غيره من العناصر.

وقد لعب علم اللغة دوراً حاسماً في تحديد هذا المفهوم عندما انتهى إلى أنه لا يمكن تحديد أي عنصر منفصل إلا بعلاقته الخلافية مع العناصر الأخرى.

يميز بعض الباحثين في هذا الصدد بين نوعين من السياق:

- نوع يستخدم فيه مصطلح البنية عن قصد، ولهذا يقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة، ومن أمثلته ما نجده في الفلسفة والاجتماع وعلم النفس الذي يعتمد على نظرية (الجشطلت).
- سياق آخر يستخدم فيه بطريقة علمية فحسب، ومن أمثلته ما نجده في بعض الدراسات الرياضية.

- المرونة:

أما الخاصية الثالثة (المرونة) فهي نتيجة لما سبق، إذ إن مصطلح البنية لا يخلو من إبهام واختلاط، ويلعب السياق دوراً رئيسياً في تحديده، مما يجعله مرناً بالضرورة، فتتناوب عليه عمليات توصيفية مختلفة، سواء كانت عملية بحتة أو فلسفية أو جمالية، وتعود هذه المرونة أيضا إلى نسبية مفهومه، وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه، ولذلك يقول أحد كبار البنائيين: "نظرا لأن البنائية ليست مدرسة ولا مذهباً أدبياً فإنه لا مبرر لقصرها مقدماً على التفكير العلمي، بل لابد من وصفها لا تعريفها بأكبر قدر من السعة والمرونة.

على أننا لا بد أن نعترف بأن هناك بعض الكتاب والفنانين ممن يمارسون البنائية، لا كمجرد موضوع للتفكير وإنما كتجربة مميزة على مستوى الخلق تتعدى مجرد التحليل الذهني، ولهذا يمكن أن نطلق اسم "الإنسان البنائي" على الإنسان الذي لا نعرفه بأفكاره ولا بلغته، وإنما بخياله أو طريقة تصوره للأشياء، أي بالطريقة أو الصورة التي يعيش بها البنية في داخل نفسه، ولهذا فإن البنائية بالنسبة لمن يستفيد منها إنما هي نشاط إنساني قبل كل شيء"، ويمكن وصف هذا

النشاط على أساس أنه وعي ببعض المبادئ المنهجية التي لا تمثل مذهباً وإن كانت قد تصدرت كمنهج للعصر الحديث.[1]

رابعاً: التصوران الوظيفي والمنطقي لمصطلح البنية:



نعود إلى مصطلح البنية لنجد أنه يثير بعض الإيحاءات التي يتفق عليها عامة الباحثين، ومنها مثلا أن البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى. لكن النشاط البنائي لا يعتمد على مجرد العمل بهذه الإيحاءات، ذلك أن محاولات البنائية لاكتشاف النظام في الظواهر، لا ينبغي أن تصبح إدخالا للواقع في نظام جاهز مسبق، وإنما تقتضي إعادة إنتاج هذا الواقع وبنائه وصياغة نماذجه هو، لا بأشكال تفرض عليه، لأن أية صورة أو أسطورة أو فكرة فلسفية أو نظرية علمية لا تحتوي على مضمونها فحسب، وإنما تخضع لنوع من التنظيم المنطقي، هذا التنظيم يقودنا إلى حالات مطردة وملاحظات مشتركة بين هذه الظواهر، ولهذا فمن الضروري أن نستخدم مصطلحات محددة مثل النظام والبنية.[2]

ويبدو أن البنية لا توجد مستقلة عن سياقها المباشر الذي تتحدد في إطاره، ومن هنا فإن التعريفات الاجتماعية والتاريخية والثقافية والاقتصادية والأدبية للبنية لا تجعل بوسعنا استنتاج تعريف عام دقيق، ويظل أمامنا أحد احتمالين:

- فإما أن تعتمد البنية على تصور وظيفي.
- وإما أن تكون ذات طابع فرضي استنباطي.

[1] فضل، صلاح. مرجع سابق. ص ص 119-123.
[2] المرجع السابق. ص ص123-124.

التصور الوظيفي:

ويمكن أن تعتمد في الحالة الأولى (التصور الوظيفي) على القيم الخلافية بحيث يتحدد كل عنصر من عناصر البنية بتقابله واختلافه عن العناصر الأخرى، كما تقوم البنية نفسها بوظيفتها كعنصر جزئي مندمج في كل أشمل، أو أن تعتمد على قيم التشابه التي تحدد لنا بنيتين مختلفتين تماما في مضمونهما ولكنهما متفقتان تماما في مظهرهما العرفي أو الشكلي.



هذا التصور الوظيفي يركز في كل حالة على السياق الذي ترد فيه البنية، وقد استخدمه علم اللغة منذ القدم في علاجه لمشكلة الترادف (أي توافق المعنى واختلاف اللفظ)، والمشترك اللفظي (أي اختلاف المعنى واتفاق اللفظ)، إلا أنه قد بدأ استخدامه بطريقة علمية، ابتداءً من مدرسة جنيف ومرورا بالشكلية الروسية وحلقة براغ، والنموذج الواضح لهذا التصور هو علم الصوتيات الذي يرى في الوحدات الصوتية "الفونيمات" أو الحروف، عناصر ذات معنى، ولكنها لا تكتسب معناها إلا بدخولها في نظام أشمل منها.

التصور الفرضي الاستنباطي:

أما المحاولات البنائية التي تهتدي بالعلوم الرياضية لا بالصوتيات فإنها تركز على التصور الفرضي الاستنباطي، وترى أن البنية ترتبط عموماً بهيكل منطقي، وأنها كنظام، تعد نتيجة لتطبيق نوع من الفروض التي تتفرع عن نظرية ما، مهما كان شكل هذه النظرية، ويمكن في بعض الأحيان أن نصل إلى تركيب نماذج نستطيع التحقق من مدى صدقها، وإن كان ذلك لا يمكن تأكيده فيما يتعلق بالفنون عامة،

والفنون الجميلة والصورة خاصة، باعتبارها بنى غير معيارية، وإدراكها مرتبط بجملة من المؤثرات التي يصعب قياسها أو تنميطها.

خامساً: البنية والواقع والنموذج

البنية والواقع:

يبحث البنائيون في الواقع الإنساني عن مظاهر الثبات والاستقرار التي يمكن أن ترتكن عليها المعرفة العلمية الحقيقية، وإذا كان هذا يذكرنا بأفلاطون الذي أراد أن يقيم نظرية المعرفة على أساس الخصائص الدائمة للواقع أو المثل والقيم الخيرة، لا على أساس الأشكال المتغيرة، فإن جوهر أفلاطون أو مثله، ليست هي البنية التي يتحدث عنها العلماء، فهم يحاولون أن يدركوا الواقع من خلال بعض الهياكل المحددة أو النماذج التي يصفونها ويشرحون بها الظواهر.

فالبنية إذاً ليست فكرة "تجريدية" بالمعنى العام لهذا المصطلح الخالي من الخصائص الفردية الدقيقة، ولكنها موضوع للدراسة "مستخلص" من الوقائع القريبة المعقدة، وبهذا المعنى يدور الحديث عن بنية اللغة أو بنية القرابة أو بنية الفنون (بما فيها الصورة)، فهي وحدة مستقلة تكتسب واقعيتها في حالاتها المتعددة، ولا ينبغي أن نخلط بينها وبين مجرد تجمع العناصر التي تتكون منها المادة أو الآلة أو الجهاز العضوي الحي، فهي وإن كانت تندرج في قلب الواقع إلا أنها أبعد من السطح المباشر المنظور، ولذلك فإن البنية تكشف عن الجانب الخلفي للأشياء.

فبنية مجتمع ما مثلاً، تعد شيئاً مختلفاً عن مجموعة العلاقات الاجتماعية، إذ إن علاقة التبادل قائمة قبل الأشياء المتبادلة، وبنية الأسطورة هي الأسطورة، التي يشار إليها بالتنويعات التي تتصل بموضوع أساسي، ويحاول التحليل البنائي بإغفال الجوانب العرضية الثانوية أن يكتشف ((الشفرة)) السرية التي تربط مختلف مناحي النشاط الإنساني، والتي تشمل تنظيماته الاجتماعية وحياته الاقتصادية ولغته وإبداعاته الفنية، وتحاول البنائية أن تكتشف في جميع هذه المجالات ما قد نسميه بالبينة أو المرتبة أو الهيكل أو التصور، وتعني به دائما وجهة النظر الثابتة أو المجموعات المتكاملة المغلقة أو العوامل المستمرة في عملية تسلسل النشاط الإنساني المضبوطة، وبهذا الشكل فان فكرة الشمول المنتظمة تبدو

من المحاور الأساسية للتحليل البنائي، وتضمن الوصول إلى الموضوعية الحقيقية في الصياغة الدقيقة للقوانين العامة.

البنية والنموذج:

على أن البينة في استخدامها العلمي، إنما هي وصف للنموذج لا الواقع المباشر، وتعتبر كلمة نموذج من الكلمات الثرية المعقدة، فقد تشير إلى مجرد أنماط ذهنية تساعد الإنسان على فهم الواقع، إلا أنها قد تطلق على بضعة حية من هذا الواقع نفسه، وعلماء الرياضيات والطبيعيات هم الوحيدون الذين يمتازون بقدرتهم على التخلص من هذا الإبهام والخلط نظرا لطبيعة علومهم، فبوسعهم دراسة الأشكال العقلية في حد ذاتها بغض النظر عن تطبيقاتها العلمية، والنموذج بالنسبة لهم هو الهيكل الذي يقيم مجموعة من التطورات والرموز، والذي لا وجود له إلا في الفكر الإنساني، أما في العلوم الأخرى فإن الأمر يحدث على العكس من ذلك، إذ يتم تحديد النموذج والعناصر الواقعية، مما يجعله إذ ينطبق على البنية كجوهر، ومن هنا يمكننا أن نميز في استخدام مصطلح البنية اتجاهين كثيرا ما يشتبهان:

- اتجاه يطلق مصطلح البنية، على مجموعة مكونة من عناصر ذهنية (تجريدية) تقدم تصورات محددة عن الواقع.
- واتجاه آخر يطلق مصطلح البنية، على مجموعة العلاقات القائمة بين الأشياء في الواقع نفسه، فهي في الحالة الأولى نموذج عقلي، وفي الحالة الأخرى جوهر واقعي، وهما أمران يمكن تصنيف الصورة على أساسهما، باعتبارها بنية تجمع بين العقلي (الذهني) والواقعي.[3]

[3] المرجع السابق، ص ص 126- 128.

سادساً: شروط النموذج

ينبغي أن نشير إلى أن الاتجاه الأول (العقلي) أكثر تماسكاً وقوة من الوجهة الفلسفية، وقد وجد في المفكر الفرنسي الكبير (ليفي شتراوس) أكبر مدافع عنه، وهو وإن كان يقصر دراسته على الجانب الأنثروبولوجي، إلا أنه يقدم أنضج تصور للنظرية البنائية من خلال هذه الدراسة، فهو يؤسس وينظر لمبادئ البنائية متخذا أمثلة من مجال علمه الخاص.

نموذج البنية من وجهة نظر ليفي شتراوس:

يبدأ بالتأكيد على تصور أساس عنده وهو: أن فكرة البنية الاجتماعية لا تشير إلى الواقع التجريبي، وإنما إلى النماذج التي يتم تكوينها طبقا لهذا الواقع، وهنا يظهر الفرق عنده بين فكرتين متقاربتين إلى درجة إنهما كثيرا ما تختلطان، وهما (البنية الاجتماعية) و (العلاقات الاجتماعية)، فهذه الأخيرة (العلاقات الاجتماعية)، هي المادة الأولية التي تستخدم لتكوين النماذج التي توضح البنية الاجتماعية ذاتها، هذه البنية التي لا يمكن حصرها في مجموعة العلاقات القابلة للملاحظة في مجتمع محدد.

ولذلك يهدف البحث النهائي للبنائية، إلى معرفة هذه النماذج، مما يجعله متصلاً بعلم المعرفة أكثر من اتصاله بأي علم محدد، لأنها لا تتوقف على المادة الأولية وإنما على طريقة تصويرها وتشكيلها.

الشروط التي تساعد على ادراك البنية عند ليفي شتراوس:

ويرى (ليفي شتراوس) أنه ينبغي أن تتوافر لهذه النماذج عدة شروط كي تقربنا من إدراك البنية، من أهمها ما يلي:

- أولاً: تتميز البنية بخاصية مهمة وهي أنها نظام يتمثل في عناصر إذا عدلت كلها أو بعضها أدى هذا بالضرورة إلى تعديل في بقيتها.
- ثانياً: ينتمي كل نموذج إلى مجموعة من المتحولات، يتطابق كل تحول مع نموذج من نفس القبيل، بشكل يجعل مجموع هذه التحولات يكون مجموعة من النماذج.
- ثالثاً: تتيح لنا معرفة هذه الخصائص أن نتوقع طريقة رد الفعل لدى النموذج عند تعديل أي عنصر من عناصره.

- رابعاً: ينبغي تكوين النموذج بشكل يجعل قيامه بوظيفته كافية لتغطية جميع الوقائع الملاحظة.

النماذج الشعورية واللغوية عند شتراوس:

ومن الطبيعي أن لا نجد نموذج واحد يكفي لشرح الظواهر كلها، وقد يحتاج الأمر على الأكثر إلى عدد محدود من النماذج التي نختار منها أصلحها وأوفاها، ويترتب على ذلك أن البينة المناسبة هي الأبسط من غيرها، والتي تسمح بتفسير أكبر قدر من الظواهر.

يرى"شتراوس" أن النماذج الشعورية واللغوية قد تغطي الأبنية المقابلة لها لأنها تفسيرات ثقافية دائمة، أما النماذج اللاشعورية فإن إمكانياتها أكبر لمطابقة الظواهر المدروسة، ومن هنا فإن مجموعة محدودة من الأبنية البسيطة ونماذجها اللاشعورية القابلة للتحول والتغيير تكفي لشرح جميع الظواهر وتصلح كي تكون موضوعاً لنوع من التصريف الشكلي.
ويوضح (ليفي شتراوس) طريقته في التحليل البنائي واكتشاف النموذج فيه عن طريق مثال موسيقي طريف، فلنفترض أن الحياة قد محيت من وجه الأرض بعد كارثة مدمرة كبرى، وأن مخلوقات أخرى من كواكب بعيدة جاءت تبحث في بقايا الإنسان لتدرس ما كانت عليه حضارته، فسوف يجدون بعض الصعوبات في إعادة تكوين وتصور اللغات وأبجدياتها، ولكنهم سينجحون في مهمتهم في نهاية الأمر، ويمضون في استكمالها حتى يعثروا على نوتة موسيقية يظنوها لغة أخرى ويحاولون فض أسرارها، وعندئذ سيأخذون في قراءة المدارج والمقامات الموسيقية واحدة إثر الأخرى بادئين من أعلى الصفحة، ولكنهم سرعان ما سيدركون أن هناك مجموعات من الرموز التي تتكرر بانتظام في فواصل معينة.
كما أن بعض الرموز الأخرى المختلفة فيما بينها تمثل تشكيلات متناسقة متوافقة، عندئذ سيتساءلون عما إذا كان من اللازم قراءة هذه الوحدات بالتوالي أم أنه لا بد من إدراكها بشكل كلي شامل، فإذا انتهوا إلى هذه النتيجة الثانية أصبحوا قاب قوسين من فهم تناسق الأنغام، وأدركوا أن جميع الرموز الموضوعة في خط رأسي تمثل وحدة كبيرة مكونة من مجموعة من

العلاقات، وبهذا تتكشف أمامهم طبيعة التنظيمات الموسيقية وتتميز في نموذجها عن اللغات الإنسانية.

سابعاً: البنية وقوانينها عند التوليديين





هناك مدرسة بنائية تطلق على نفسها " التوليدية" وأكبر ممثليها هما العالم النفسي "جان بياجيه"، والناقد الكبير "لوسيان جولدمان"، وقدم الأول تصوراً نظرياً متكاملاً عن الأبنية، بينما تولى الآخر تطبيق هذا التصور في مجال الدراسة الاجتماعية للأدب.

أ- البنية عند جان بياجيه

في محاولة أولى لتعريف البنية، يرى "بياجيه": أنها نظام من التحولات يتضمن قواعد خاصة كنظام بمعنى أنها تختلف عن خصائص العناصر المكونة له، وتتم المحافظة عليه أو إثراؤه من خلال لعبة التحولات نفسها التي لا تتجاوز حدود النظام ولا تلجأ لعناصر خارجية عنه، وعلى هذا فإن البنية تتضمن ثلاث خصائص هي الشمول والتحول والتحكم الذاتي.

- الشمول:

يمكن فهم خاصية الشمول في البنية ابتداءً من تعريفها نفسه، إذ يجمع الباحثون على التمييز بين البنية والعناصر المضافة التي تتكون من أشياء مستقلة، فالبنية تتكون بدورها من عناصر في

حقيقة الأمر، لكنها خاضعة لقوانين تتحكم في النظام بكامله، وتسمى قوانين التركيب، ولا تقتصر على مجرد تداعيات تجميعية متراكمة، ولكنها تضفي على المجموع صفات تميزه بهذا الاعتبار عن العناصر المكونة له.

فمثلاً: لا توجد الأرقام الصحيحة بشكل منعزل، ولم يتم اكتشافها بأي نظام كي تتجمع بعد هذا في كلٍ، ولكنها تتضح فحسب نظرا لتتابع الأرقام وتكوينها لمجموعات أو أجسام أو حلقات.

فموقف البنائية من المجموعات يختلف عن موقف واضعي هياكل التداعي الذرية أو الجزئية أو الذين يعتدون بالمجموعات السطحية الطافية، إذ إنه موقف علائقي ما يهم فيه ليس هو العنصر ولا الكل الذي يفرض نفسه بطريقة لا نعرف كيفيتها ولا مميزاتها، وإنما المهم هو العلاقات التحليلية بين العناصر أو عمليات التركيب، بحيث يكون الكل هو نتيجة هذه العلاقات القائمة في عمليات مقصودة تتركب فيها الوقائع الموضوعية وبهذا تصبح قوانينه هي قوانين النظام الشامل نفسها.

- التحول:

إذا كانت خواص الكل البنائي تنجم عن قوانين تركيبية فإنها تصبح حينئذ أبنية طبيعية لا تكف عن كونها بانية مبنية متحولة، مما يؤكد قابليتها للفهم اعتماداً على هذه العملية البنائية نفسها، ومعنى هذا أن النشاط البنائي يتمثل فحسب في نظام التحولات.

لأنه، كما يقول بياجيه: ينبغي أن نحكم على أي تيار فكري بمبادئه الناضجة لا ببدايته الأولية، ونفس هذه البدايات اللغوية والنفسية كانت تشير إلى قضايا التحول وتمضي نحوها، فالنظام التوفيقي للغة (أي لغة كانت طبيعية أو صورية أو فلمية) ليس ثابتاً، بل يقبل أو يرفض التحديد طبقاً لحاجاته المحددة ومقابلات نظمه وارتباطاتها.

وعلى هذا فإن المدرسة التوليدية ترى أن جميع الأبنية المعروفة، ابتداءً من المجموعات الحسابية الأولية إلى أبنية القرابة، إنما تعتمد على التحولات، لكن هذه التحولات ربما كانت غير زمنية (1+1=2 فوراً، 3 تعقب 2 دون أي فاصل) أو زمنية (إذ إن الزواج يستغرق بعض الوقت بالضرورة)، ولو لم تكن هذه الأبنية تعني تحولات وتغيرات لاختلطت حينئذ بالأشكال الثابتة، وفقدت بالتالي قيمتها الشارحة.

- التحكم الذاتي:

الخاصية الثالثة الأساسية للبنية عند التوليديين، فهي التحكم الذاتي مما يعني حفاظها على نفسها في نوع من الدائرة المغلقة، واعتماداً على ذلك فإن التحولات اللازمة للبنية لا تقود إلى أبعد من حدودها وإنما تولد عناصر تنتمي دائما إلى البنية وتحافظ على قوانينها، بمعنى أننا عندما نجمع أو نطرح أرقاماً صحيحة، فإن الناتج أمامنا يظل دائما أرقاماً صحيحة تؤكد قوانين "مجموعات الإضافة" الرياضية لهذه الأرقام، وبهذا الشكل فإن البنية منغلقة على نفسها.[4]

لكن هذا لا يحول بينها وبين الدخول كبنية سفلى في تشكيل بنية أخرى أكبر منها، وكل ما هناك أن مثل هذا التعديل في الحدود لا يلغي البنية الأولى، فليس هناك توحيد للأبنية المختلفة وإنما تتكون منها "اتحادات فيدرالية" فحسب لا يترتب عليها تغيير قوانين البنية السفلى وإنما تظل كما هي، مما يجعل التغيير الناجم نوعاً من الإثراء لا من الإلغاء.

ومميزات المحافظة على البقاء واستقرار الحدود هذه بالرغم من الشكل اللانهائي للعناصر الجديدة تعتمد على التحكم الذاتي للأبنية، ولا شك أن هذه الخاصية الجوهرية تضمن أهمية فكرة البنية وما يناط بها من آمال في كل المجالات، إذ إنه عندما نتوصل إلى حصر مجال ما من المعرفة في بنية تتميز بالتحكم الذاتي فإننا نكون قد وصلنا إلى المحرك الحقيقي للنظام، وإن كان من الضروري أن نميز عند دراسة نشوء أبنية جديدة بين مستويين من التحكم:

- مستوى يظل داخلياً في البنية التامة التكوين أو شبه التامة ويمثل النظام الذاتي.
- ومستوى آخر يتدخل في تكوين الأبنية الجديدة التي تشمل السابقة وتتكامل معها في أبنية عليا أوسع وأكبر.

ب- البنية عند لوسيان جولدمان:

إذا انتقلنا إلى "جولدمان" وجدنا أن مفهوم البنية عنده ينطلق من تصور بياجيه السابق، الذي يرى أن البنية توجد عندما تتمثل في العناصر المجتمعة في كلٍ شامل بعض الخصائص المميزة، ولكنه يأخذ على أستاذه أنه يقصر مفهوم البنية على المظهر الثابت، بينما تعتبر عمليات التوازن بدورها أبنية نشطة يتعين على الباحث في كل مجال على حدة أن يحدد طبيعتها ويرصد حركتها.

---

[4] أودان، روجيه. مرجع سابق. ص ص 238-242.

ثم يستخدم "جولدمان" مصطلح البنية مضفياً عليه مدلولات متعددة طبقا للسياق الذي يرد فيه، فهو في دراساته عن "ديكارت" و"باسكال" و"راسين" يقصد بالبنية النظام أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره، هذه العناصر التي تتحدد طبقا لعلاقاتها داخل الكل الشامل، ولكنه يستخدم البنية في كتابه "نحو اجتماعية القصة" بمفهوم الشكل القصصي أحيانا والنظام الداخلي للقصة أحيانا أخرى، ثم يقرن هذا المفهوم الأخير بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر.

وعندما نصل إلى تصوره لقوانين البنية وشروطها العامة نجدها تصطبغ عنده بلون جدلي ماركسي واضح، فهو يلخصها بدوره في ثلاث نقاط هي: الضرورة الاقتصادية، والوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية، والضمير الممكن.

الضرورة الاقتصادية:

أما الضرورة الاقتصادية فهي ناجمة عن الأنشطة التي يمارسها الإنسان في حياته وأهمية العامل الاقتصادي فيها، إذ يتوقف عليه إشباع حاجاته المادية مما يشغل جزءاً كبيراً من حياته ويسهم بالتالي في تنظيم وعيه وضميره، بيد أن هذه الضرورة الاقتصادية لا تؤدي إلى رفض تأثير الظواهر الفكرية، كما لا تسمح بالاقتصار عليه مادمنا نصل إلى مجتمع الرخاء الكامل الذي يعفي الفرد من هم التفكير في إشباع حاجاته المادية.

الوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية:

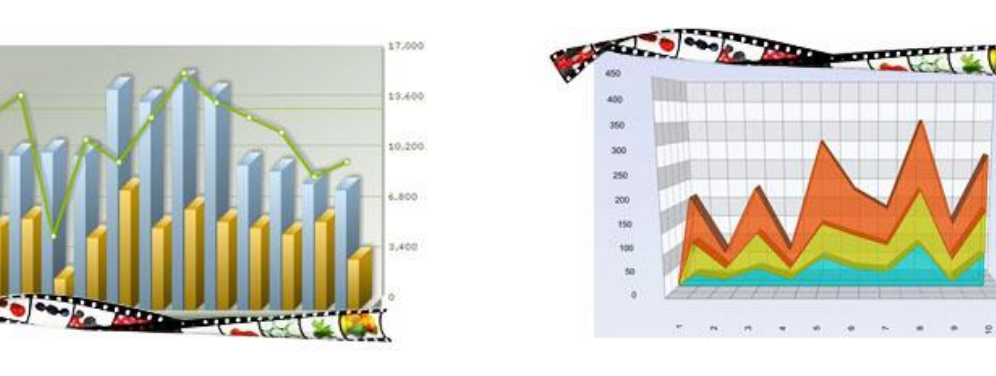
وتتصل بهذا المجال نفسه فكرة الطبقات الاجتماعية ووظيفتها التاريخية، فالذي يحدد الطبقات في الدرجة الأولى إنما هو وضعها في عملية الإنتاج والعلاقات التي تترتب عليها والتي لا تلبث أن تقوم بنفسها فيما بعد، وهي أساس رؤية العالم، وهذه الطبقات هي الجماعات الوحيدة التي تعتمد على سلم محدد من القيم، لأن كلا منها يطمح إلى نموذج مثالي في إطار النظام الاجتماعي، ورؤية العالم بما تعتمد عليه من قيم هي صلب فكرة البنية التي تقاس بها الأعمال الأدبية عند "جولدمان" وإذا كان الضمير الواقعي للجماعة

إنما هو جملة الضمائر الفردية واتجاهاتها فإنه يشمل أيضا إمكانات الفكر والعمل في تشكيل البنية الاجتماعية والتأثير المتبادل فيما بينها.[5]

الضمير الممكن:

على أن هذا الضمير الجماعي لا يصل إلى ذروة إمكاناته عادة في الإطار الاجتماعي العام، بل يتجلى لدى بعض الأفراد الممتازين، وهم مبدعو الإنتاج الثقافي المهم، وتعود أهمية أعمالهم بالذات إلى تبلور الحد الأقصى للضمير الجماعي الذي ينتمي إليه المبدع في أصفى أشكاله، وبهذا فإن الاتجاه التوليدي يربط بين مشكلة البنية وقضايا الفكر الجدلي مما يعتبر تحويراً لها يرفضه عادة بقية البنائيين لأنه يخلط بين البنية والتاريخ.

ثامناً: علاقة البنية بالزمان والمكان



قام بعض الباحثين بوضع رسوم بيانية توضح أشكال العمليات التحليلية البنائية للأحداث، على أساس أن بنية النظام توصف في لحظة زمنية معينة، ثم لا يلبث أن يحدث هناك تدخل من جانب عمليات التغيير يؤدي إلى بنية ثانية في لحظة ثانية يمكن مقارنتها بالأولى، ثم تتدخل مرة أخرى عوامل التغيير فتؤدي إلى بنية ثالثة في لحظة أخرى وهكذا دواليك.

وتعد الأبنية أقساما متداخلة في زمان ومكان محددين خلال مجموعة من العمليات القابلة للوصف، مما يعني تغييراً دائباً، لا مجرد مجموعة من الحركات التي تقترب من التوازن كلما ابتعدت البنية عنه.

[5] فضل، صلاح. مرجع سابق. ص ص 128-133.

تاسعاً: البنية وتعدد المعنى

يقول علماء اللغة إن إدراج الكلمة أو الصورة في بنية مركبة متعددة المستويات يضفي عليها قيمة دلالية موحدة تجعلها صالحة لأداء وظائفها على هذه المستويات المختلفة، أي أن كل مظهر من مظاهر البنية يعطي للكلمة أو الصورة، قيمته الدلالية حتى تصبح وحيدة المعنى.

إذ إنه كلما انكمش مجال تعدد المعنى زاد اكتمال الإفادة والإعلام بها، والذي يجعل ثراء المضمون الفني والأدبي ممكناً هو استبعاد المعاني غير المفيدة بإدخال الكلمة أو الصورة في بنية مركبة خارجة عن حدود لغتهما، وإن كانت خاضعة لها في طرق التعبير، إلا أن لغة الأدب ولغة الصورة تختلفان عن اللغة العادية في هذا الصدد.

وقد أبرز "جاكوبسون" ما يسمى بالميوعة الأساسية في الرسالة الشعرية أو الأدبية أو البصرية، وهذا يعني أن اللبس فيها أو عدم التحديد لا ينجمان عن رؤية جمالية لحرية التأويل ولا من النقد الأخلاقي لأخطارها، وإنما يمكن صياغة ذلك في المبدأ التالي:

إن اللغة الرمزية التي تقص منها الأعمال الأدبية والفنية، إنما هي نظراَ لبنيتها نفسها لغة جمعية متعددة الدلالة لا تكف عن توليد المعاني المختلفة في كل استعمال خاص.

التحليل البنائي الأدبي أو الفني:

لنفترض أن أحد الباحثين يريد أن يشرع في إجراء تحليل بنائي أدبي أو فني، عندئذ لا بد أن يكون:

- باحثاً واعياً لدرجة أنه لا يدهش من تعدد المحاولات التي يمكن أن تقع تحت هذا الشعار نفسه.
- منتبهاً إلى الحد الذي يدرك فيه أن التحليل البنائي للأدب أو الفن، لا يتضمن أي منهج قانوني صارم يمكن أن يقارن بمناهج علم الاجتماع أو الفلسفة مثلاً، ولا يتضمن بمجرد تطبيقه على نص ما أو صورة ما، بروز بنية هذا النص.
- على قدر من الشجاعة الأدبية يتيح له أن يتوقع ويتحمل عديداً من الأخطاء ويعترف بها ويصححها دون مكابرة أو مرارة.

- يتمتع بحرية وقدرة على الخلق يجعلان بوسعه أن يرتاد مناطق الحساسية البنائية وستقطر كل ما توحي به إلى حدسه من معان متعددة، دون أن يفقد الحس الجدلي الذي ينتهي به إلى أن المهم ليس هو الوصول إلى "شرح" النص بنتيجة إيجابية تصل إلى دلالة أخيرة يمكن اعتبارها حقيقة العمل، وإنما المهم على العكس من ذلك هو الدخول من خلال التحليل الدائب في لعبة الدلالة نفسها بحيث تتراءى له أساساً في اكتشاف تعدد وجوه النص أو الصورة وجماعيتهما.

هدف التحليل البنائي:

إن هدف التحليل البنائي للأدب أو الفن أو الأسطورة أو الأفلام..الخ، إنما بالمعنى القانوني الدقيق لهذا الأثر، أو عن المعنى المنفرد إلى المعنى المتعدد وعن الأثر هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية والفنية، وإذا كان كل عصر يظن أنه قد أمسك المغلق إلى الأثر المنفتح.

على أن نتذكر أن اختلاف المعاني لا يصبح نتيجة لوجهة نظر نسبية تعود إلى اختلاف العادات والتقاليد الإنسانية، ولا ينم عن ميل المجتمعات إلى الخطأ، وانما هو محصلة لانفتاح الأثر الأدبي نفسه وقابليته بطبيعة بنيته لمعان متعددة دون أن يطعن هذا في كفاية من استخرجها، وذلك يعود إلى أن الآثار الأدبية والفنية في جوهرها رمزية، لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة، وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعنى، فالرمز عملية متواصلة دائمة، والذي يتغير إنما هو وعي المجتمع به وما يعلق عليه من أهمية، أما الأثر نفسه فهو "خالد" لا بمعنى أنه يفرض رؤية وحيدة على أجيال عديدة، وإنما لأنه يوحي بمعان متعددة لنفس الإنسان في أوقات متعددة، فالأثر لا يفتأ يقترح على الإنسان الذي ينشرح له.[6]

مصطلح المعنى ومصطلح التأويل:

ينبغي أن نميز بين مصطلحين مهمين هما: المعنى والتأويل.

- معنى أي عنصر في العمل الأدبي أو الفني، هو إمكانية دخوله في علاقة متبادلة مع عناصر أخرى في العمل نفسه ومع الكل بصفة عامة، وعلى هذا فإن معنى أية صورة يتمثل في

[6] الزبيدي، قيس. (2006) . المرئي والمسموع في السينما. دمشق. المؤسسة العامة للسينما. ص ص 105-110.

تعارضها مع صورة أخرى أو في كونها أشد كثافة منها بقليل أو بكثير، ومعنى قطعة ما من الحوار الداخلي أو مناجاة النفس هو تحديد خصائص الشخصية التي يصدر عنها، ولا شك أن فلوبير كان يفكر في هذا النوع من المعنى عندما كتب يقول: " ليس في كتابي أي وصف منعزل أو اعتباطي، فكلها تخدم شخصياتي وتمارس تأثيراً ما سواء كان ضعيفاً أم قوياً على الحدث"، وكل عنصر من العمل الأدبي أو الفني له معنى ما أو أكثر بهذا المفهوم، إلا إذا كان عملاً عاجزاً، ومهما تعددت معانيه فإن من الممكن رصدها من هذا المنظور، وهذا على عكس ما يحدث في التأويل.

- إن تأويل عنصر ما من العمل الأدبي أو الفني، يتوقف على شخصية الناقد وعلى عصره وموقفه الأيديولوجي، ولكي يتم تأويل عنصر ما فإنه يدمج في داخل نظام، ليس هو نظام العمل نفسه، وإنما هو نظام الناقد، وتأويل صورة ما يمكن أن يكون استخلاص نتيجة عن مدى معايشة الشاعر للموت أو ميله إلى هذا العنصر الطبيعي بالذات دون غيره، وتؤول قطعة المناجاة حينئذ كرفض للوضع القائم أو تساؤل عن الطبيعة البشرية، وقد يكون لهذه التأويلات ما يبررها وقد تكون ضرورية.

إلا أنه ينبغي أن يتضح الفرق الحاسم منذ البداية بين المعنى والتأويل:

- فالمعنى هو مناط البنية الأدبية والفنية وهي موضوع فن الشعر أو الصورة، الذي يطمح إلى درجة من اليقين العلمي، وهو يتصل أساساً بالأجناس الأدبية والفنية وخواصها القائمة والمحتلمة على جميع المستويات.
- أما التأويل فهو يتصل بالنقد الأدبي أو الفني، وينصب على عمل محدد يندمج فيه الناقد ويتمثله حتى يتحول إلى خالقه الثاني.[7]

[7] المرجع السابق. ص ص110- 113.

عاشراً: الصورة بنية



القول بأن الصورة الضوئية الفلمية النصية مطابقة للرؤية الطبيعية، لا يعني أن هذه الرؤية هي عملية فيزيولوجية محضة، وذلك لأن كل تصوير، بما فيه الرؤية الطبيعية، عبارة عن ظاهرة ثقافية، إذ أن إدراك المكان أو الموضوع المرئي أو المصور يقوم على القبول ببعض الاصطلاحات، وهي اصطلاحات ترتبط بالإدراك، بما فيه نتيجته الطبيعية (الجوية)، وكذلك أيضاً الاستعمال المحتمل لخطوط تمثل حدود الأشياء، وإما على الافتراض بأن النور يأتي دائماً من الأعلى، أو على تكويد تفاوتات الألوان أو الكلمات، والحال أن كل هذه الاصطلاحات مقبولة ما دامت مشتقة من منهجة الواقع المرئي التي تتم في الإدراك الطبيعي، ولذا فإن المكان أو الموضوع يتم إدراكهما في صورة، شريطة أن تتضمن الحد الأدنى من الاصطلاحات الطبيعية، ذلك أن التعرف على الأشياء يتم بنوع من الحركة الجدلية بين "المدرك والمسمى"، علماً بأن الإدراك واللغة كلاهما من صنع المجتمع.[8]

والحقيقة أن الحديث عن بنية الصورة، أو الصورة البنية، ينطلق من الاعتبار القائل بوجود "لغات" أخرى إلى جانب الكلام، الذي يمكن اعتباره الموديل، الذي يمكن القياس على وجود مزاياه في لغة الصورة، ولا شك أن هذا المنهج المقارن مفيد لأنه يوضح الفرق بين لغة الكلام ولغة الصورة، كما يستطيع أن يظهر "بنية الصورة"، القائمة على نظام علامات خاص، يستعملها المرء لإيصال شيء محدد للآخرين.

لذلك الحديث عن الصورة كبنية يفترض مقارنتها ببنى قائمة وقياسية ومنهجية مثل اللغة المنطوقة المكتوبة، وهي مقارنة مهمة لتأكيد أو نفي البنية الصورية، وأيضاً تأكيد أو نفي قدراتها اللغوية غير النصية أو قدراتها التواصلية، باعتبار أن التواصل هو جوهر كل اللغات.

---

[8] أودان، روجيه. مرجع سابق. ص 259.

طبيعة البنية الداخلية للصورة:



رغم أن الصورة يمكن أن تكون مجرد وسيلة للتسجيل، أي أن لا تكون لغة مستقلة، لأن المصور لا يعبر (في معظم الأحوال) عن الجزء الأكبر من أفكاره بواسطة لغة الصورة (خاصة الفيلمية منها)، وإنما يستعير وسائله التعبيرية الفنية من لغات أدبية أو فنية أخرى مجاورة: الحوار، الحركة، الديكور، الألوان، الموسيقى. . . الخ، إلا أن المشاهد للصورة، يشاهد الحدث المصور من مواقع مختلفة أو حتى موقع واحد، بوساطة عين كاميرا، ومن زاوية نظر متغيرة، وربما غير واقعية (على سبيل المثال: الزاوية الخلفية أو ما يسمى من فوق الكتف).

مما يقود حتماً للبحث في طبيعة البنية الداخلية للصورة، باعتبارها أسلوب نظام له قواعده وأصوله، وهو بحث سيقود إلى مقارنة الصورة بالكلام، للإجابة على التساؤل حول على بنيوية الصورة، وهي مقارنة تكشف عن أن:

- الكلمة المفردة هي أصغر وحدة في لغة الكلام تقابلها الصورة المفردة (اللقطة) في لغة الصورة، وبما أن الصورة التي هي علامة، تجعل الشيء الذي تصوره في الطبيعة مرئياً بطريقة مختلفة عما نشاهده، مما لا يجعلها نسخة طبق الأصل عما تصوره، مثلها مثل الكلمة التي هي أيضاً ليست نسخة طبق الأصل عن الشيء الذي ترمز إليه، والاختلاف بينهما (الصورة والكلمة) هو في طريقة الفهم، فبواسطة الكلمة يكون الفهم باستعمال مفهوم ما سبق لنا التعرف عليه، بينما يقتضي فهم المعنى بوساطة الصورة عمل الإدراك فقط.

- تركيبات الصور (خاصة الفيلمية) تدل دائماً على معنى ما غير متضمن في أي من الصور المفردة، كما هو حال الجمل المنطوقة التي لا يوجد معناها في الكلمات المفردة.
- في اللغة كما الصورة، كل علامة تعني شيئاً آخراً، ويتم التعبير عن هذا الاختلاف في المعنى بأشكال مختلفة، على أن يتم الحفاظ على مضمون العلامة الذي بدونه تصبح إمكانية التفاهم عسيرة (كرسي تعني كرسي للمتكلم والسامع داخل المجموعة اللغوية الواحدة)، لكن أي تغير في تعاقب الكلمات يؤدي إلى تغير في مضمون الجملة كما الصور تماماً.



من هنا يمكن رصد تطابقات جوهرية بين لغة الكلام ولغة الصورة، خصوصاً فيما يتعلق ببنية ووظيفة العلامات المستخدمة وفصائل هذه العلامات، مما يدعو لتقرير: إن لغة الصورة ليست هي ذات فن الصورة، مثلهما في ذلك، مثل لغة الكلام وفن الشعر، إذ رغم أن الشاعر مثلاً، يخضع لنظام اللغة إلا أنه يستطيع إبداع أشكال أصيلة وفريدة جديدة، أيضاً استعمال لغة الصورة يسمح بعدد من التنويعات لا نهاية له، وخصوصاً أن كل صورة (خاصة الحركي منها) تمتلك إضافة إلى معناها الخاص، الذي هو"قيمة تعبيرية" قيمة أخرى هي "قيمة الشعور"، التي يمكن مقارنتها بنبرة الكلمة المجازية في فن الشعر.[9]

---

[9] الزبيدي، قيس. مرجع سابق. ص ص 117-119.

الحادي عشر: البنية التشكيلية للغة الصورة

الصورة (صامتة أو متحركة أو نصية) بنية متكاملة تجمع بين الشكل والمضمون أو الدال والمدلول في وعاء سردي واحد على شكل الجملة القواعدية، قادرة على إنتاج المعنى، وعلى تزويد المشاهد بمعلومات بصرية تستثير لديه رد فعل ذهني وعاطفي.

ولأن المعنى لا يتشكل إلا عبر وجود لغة، واللغة في تغير دائم لخضوع مخزون المعاني بها، إلى خطاب يرتهن بالمتغيرات التاريخية، وبالتناقضات الاجتماعية الكامنة، التي تستخدم الخطاب لتدعيم سلطتها، ويأتي هنا دور الإنتاج الثقافي عبر التمثيل المرئي المكتوب لنقض هذا الخطاب عبر مساءلة التصورات أو تفكيك بنى الصور المرئية أو المكتوبة، حيث الكلمة المكتوبة تحيل إلى صور، والصور تقرأ كالنصوص، وهو تفكيك يستلزم دراستهما كمفردات للغة، لها شكل ومضمون، وشكلها جزء من رسالتها، ومهم بقدر أهمية محتواها، لأنه مصاغ ومصنوع ومرسوم كلوحة تشكيلية بقصد إحداث أكبر قدر من التأثير في وعي المتلقي، وهو مبني على عناصر ثلاث هي:

- التكوين:

بما أن الصورة المفردة تشكل المادة الأساس في لغة الصورة، فإن مشكلة التكوين اللغوي البصري لا تعدو كونها تنظيماً لهذه الصور في تسلسل مرتب مقصود، ومن الطبيعي أن هناك أكثر من طريقة للقيام بترتيب هذا التسلسل، لكن الطريقة الأبسط، هي وضع الصور بترتيب يحقق إيجاد علاقات متعددة ضمن هذا التسلسل كي تؤدي وظيفة السرد، وهو أمر يقلل من أهمية دور شكل الصورة، كونه مجرد دور وظيفي يخدم تقديم المحتوى، أو السياق البصري السردي.

ذلك لأن محتوى الصورة هنا يلعب دور الشكل في التكوين اللغوي البصري الذي يبنى مع الزمن (التتابع البصري)، ولا تكون عناصره المكونة صوراً ساكنة، وإنما خطوط سردية تتجه في اتجاهات محددة (تتحرك في المكان أيضاً)، بينما يصبح الشكل مجرد وسيلة لتنظيم المحتوى، وتنظيم الاتجاهات، بشكل يساعد المجمل الكلي لمحتوى الصورة على تأدية وظيفة التكوين البصري أو المرئي للصورة.

- حس الشكل في الصورة:

في أية مقاربة لفن الصورة، يمكن القول: إن هناك اتجاهين أو موقفين للتعبير الفني:

- الأول يمكن أن نسميه الاتجاه الرسمي، الذي يستخدم وسائل تفرض نوعاً من النظام على المادة.
- والثاني الاتجاه العضوي الذي ينحدر فيه الشكل من المادة التي صورت.

وهما اتجاهين من الصعب الفصل بينهما، لأن الأشكال القائمة على الواقع لا يمكن أن توجد دون محتوى متوافق معها، ولا يمكن للمحتوى مهما يكن مهماً، أن يوجد دون بعض الاعتبار للشكل، مع الأخذ بعين الاعتبار، إن الإفراط بالاهتمام بالشكل يمكن أن يكون أحياناً على حساب التعبير، ويمكن أن يكون محرضاً له أحياناً أخرى.

وذلك مرتبط إلى حد كبير باللجوء إلى أساليب التعبير الأكثر تنظيماً للرؤية، من حيث:

- تنظيم محتويات الصورة.
- تعزيز الاهتمام بالزمان والمكان فيها، بحيث يتم التأكيد على تفوق العالم البصري المتفرع عن العالم الحقيقي، على عالم خلق من عناصر مصطنعة، بحيث يشكل تجاور العنصر جانب العنصر في المحتوى البصري مفهوماً ذهنياً لا مجرد تعارض أو تصادم أو مؤثر، بل فكرةً ولدت من تجاور وتزاوج التفاصيل، ولم تكن لتعني الكثير منفردة.

وهذا التنظيم المتوازن للمحتوى يوسع لغة الصورة ويخرج المحتوى من موقع ظل الأشياء أو انعكاسها، ليصبح الشكل هو الانعكاس، بحيث تصبح لائقة بالفعل الذي تشير إليه أو تماثله أو تعنيه أو توحي به. [10].

- الاتجاه الآخر، اللاسردية:

يمكن عد الصورة نصاً متقطع مؤلف من علامات، ولا متقطع بنفس الوقت، حيث تنسب الدلالة إلى النص (محتوى الصورة) مباشرة، وهكذا فالصورة تتمحور:

- إما حول بنية الواقع (لسانها).
- أو حول معطاه التجريبي المباشر (المحتوى البصري الذي يقابل الكلام في المحتوى النصي).

وبالطبع فإن اللسان والكلام كلاهما موجود في الصورة، وعلى هذا الأساس يبرز نوعان من السردية:

[10] جاكوب، لويس. (2006) . الوسيط السينمائي. (أبية حمزاوي، مترجم) . دمشق. منشورات وزارة الثقافة. ص ص353-373.

- الأول مرتبط بالطبيعة الإنسانية ذاتها، هي الثقافة الكلامية التي تقوم بدور نظام الاتصال الأساسي، وهو نظام ينتمي إلى حقول السيمياء (الدلالة) ويعيد ترتيب تفاصيل الصورة في شقها الكلامي على النحو الذي يوافق صورته هو (دالات ومدلولات أو تقاربات دلالية)، تبنى كنظام من القفزات التكوينية من عقدة إلى أخرى (خاصة في الصورة المتحركة والنصية)، مما يسمح باكتشاف المقاربات الحياتية وفق الأصول القواعدية للواقع.
- أما النظام الآخر اللاكلامي فهو تحول الصورة ذاتها على نحو سردي تصويري (بصري) خالص، يسمح بإدراك تفاصيل الصورة مجتمعة باعتبارها لقطة واحدة ومعنى واحد، كما يسمح بتفكيكها إلى تفاصيلها عبر تحليل دلالي دقيق، في جريان يشبه الحياة الطبيعية، ويسمح باستخلاص البنية القواعدية منها.

لذلك يهتم اليوم العديد من صناع الأفلام، بتقديم أفلامهم بطريقة الهايكو، أي صورة واحدة بسيطة، وفكرة واحدة محور للعمل، بحيث جعلوا التأمل جزء من بنيان الفيلم، وجوهر المشاهدة، كما أعادوا الاعتبار إلى اللقطة أو الصورة الإحساس أو الحالة أو النموذج أو الذات، التي تعبر عن المشاعر والانفعالات والأفكار التي تكمن في مستوى أعمق وأصغر وأكثر حميمية، أي من الداخل إلى الخارج، أي الاتجاه الآخر، وهي الصورة التي تلخص مفهوم اللا سردية، والموازية للشعر والموسيقى وبعض أشكال فنون التصوير في تعبيرتها ولا سرديتها.
[11]

الثاني عشر: الألسنية وخصوصية الخطاب المرئي

تنسب لغة الصورة على اختلاف أنواعها، في بنيتها وتشكلها إلى اللغة الطبيعية (التواصلية)، وإن كان بعض العلماء يشككون في تواصلية الصورة باعتبارها تنتمي إلى فئة العلامات المعللة، أي هي إشارات غير متعمدة يجوز تأويلها، الأمر الذي لا يتيح التواصل بالمعنى الصحيح، لأننا لا نكون متأكدين من أن هذا التأويل مطابق لقصد المرسل، بينما اللغات تنسب إلى فئة العلامات الاصطلاحية، أو الإشارات المتعمدة التي تفكك بطريقة متواطئة (إسقاطية واعية، بالمقارنة مع الأشياء)، مما يتيح التواصل.[12]

[11] المرجع السابق، ص ص 376-381.
[12] أودان، روجيه. مرجع سابق. ص ص 378-379.

وقد تعرض هذا التشكيك للكثير من النقد:

- أولاً: على قاعدة صعوبة وتعقيد التمييز بين العلامة والإشارة بواسطة اصطلاحات تتعلق بالتعمد، إذ على حد تعبير "جاك مونور" في كتابه"الصدفة والضرورة": هل من الممكن فعلاً أن نعرف، بواسطة معايير موضوعية وعامة، مميزات الأشياء الاصطناعية(الاصطلاحية) الناتجة عن نشاط إسقاطي واعٍ، بالمقارنة مع الأشياء (أو الظواهر) الطبيعية، الناتجة عن لعبة القوى الطبيعية (العفوية)؟.
- ثانياً: إذا كان صحيحاً أن كل إشارة اصطلاحية، متعمدة، فإن الإشارة المعللة (المنسوبة للصورة) فيها تعمد لا يمكن نفيه، وذلك لأن الصورة نتاج تفكير دقيق ومركب، وبالتالي فطابعها التعمدي واضح.
- ثالثاُ: الصورة بناء منطقي منظم، ووسيلة لنقل الأفكار، ولذلك فهي خطاب (لا شك فيه) يسمح بالمقاربة الألسنية السيميائية (وإن كان لا يقتصر عليها)، رغم خصوصية الخطاب الصوري (المرئي)، الناجمة عن تركيبة كوداتها وليس نوعية الكودات، ولذلك فإن إسهام الألسنية في تفهم عمل إنتاج المعنى في الصور، يظهر بثلاث طرق، هي:

أ- لألسنية توفر لدراسة الصورة نقطة مقارنة، أي أنها بقدر ما تعمل للتعريف باللغات الطبيعية، فمزاياها صالحة للتعريف بمنظومة إشارات اللغات غير الطبيعية (غير المنطوقة والمكتوبة)، على قاعدة التوافقية (التشابه) والتناقضية (الاختلاف).

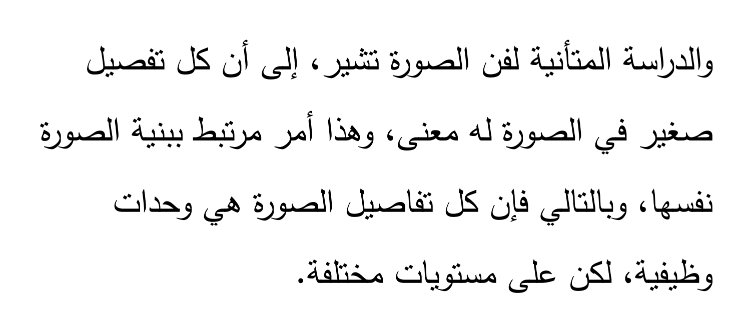
ب- الألسنية تضع تحت تصرف الباحثين عن لغة للصورة، جملة كاملة متكاملة من الأساليب والأدوات التي تساعد إلى حد كبير، في تفهم عمل الخطاب المرئي، خاصة على قاعدة التماثل والتشابه.

ج- الألسنية توفر لدراسة الصورة ما هو أكثر من الأدوات والأساليب، إنها توفر حالة ذهنية، أي ضمانة معرفية، وهذا بالتأكيد من أهم الإسهامات، ويشكل قاعدة أولية للبحث، وإن كان لا يتوقف عندها في فروضه.[13]

---

[13] المرجع السابق. ص ص 380-384.

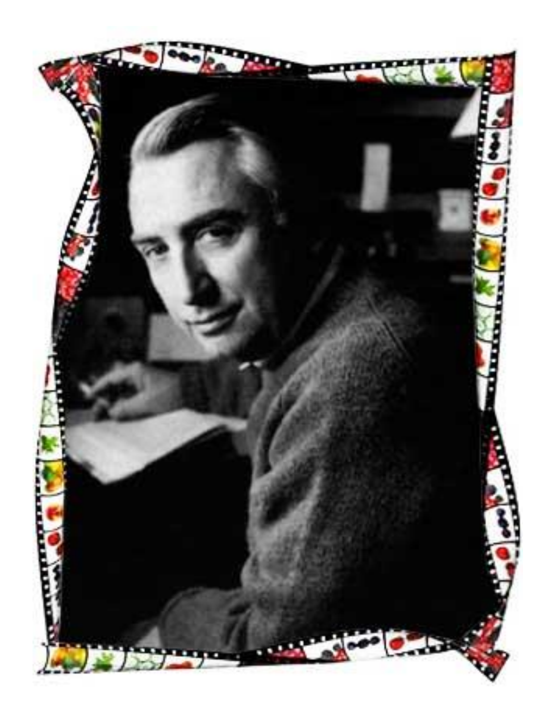
الثالث عشر: الوحدات الأولية في بنية الصورة



كل نظام يتألف عادة من مجموعة من الوحدات ذات الأنواع المعروفة، لذلك عند دراسة الصورة لابد من تقسيمها إلى وحداتها الصغرى، ومن الضروري أن يكون المعنى هو معيار كل وحدة، وأن تكون الخاصية الوظيفية لبعض الوحدات هي التي تجعل منها وحدة، ولذلك تسمى وحدات وظيفية.

والدراسة المتأنية لفن الصورة تشير، إلى أن كل تفصيل صغير في الصورة له معنى، وهذا أمر مرتبط ببنية الصورة نفسها، وبالتالي فإن كل تفاصيل الصورة هي وحدات وظيفية، لكن على مستويات مختلفة.

فكل ما يتألف من إشارة في الصورة، ومهما بدا تافهاً وصغيراً، هو جزء من نظام الصورة (البنية)، وبالتالي لا توجد وحدة ضائعة على الإطلاق، مهما كان الحبل الذي يربطها بأحد مستويات الصورة واهياً، لأنها تشكل جزء من الوظيفة التي تؤدي إلى وحدة المضمون.



وفقاً لرؤية "رولان بارت" مؤسس النقد البنائي، هناك دائماً نوعين من الوحدات البنيوية:

- الأولى ذات طابع وظيفي واضح، وهو يبدو أكثر من مرة، لأنه يقتضي عملية تبادل، أي فعل ورد فعل (رفع السماعة ثم وضعها على سبيل المثال).
- أما النوع الثاني من الوحدات فهو ذو طابع تكاملي، وهو يشمل جميع الإشارات بالمعنى العام لهذه الصورة، وكثيراً ما تحيل

- الإشارات المتعددة إلى المعنى نفسه ولا تلتزم بنظام مطرد، وإنما بعلاقة تكميلية تصب في المحور العام للمعنى.

كذلك تنقسم الوحدات الوظيفية إلى وحدات أساسية وأخرى فرعية:

- الأولى تتصل بالأعمال المهمة الملحوظة في الصورة.
- والثانية تتصل بالتفاصيل الصغيرة التي لا غنى عنها لاستكمال المعنى، كما تنقسم الوحدات الإشارية إلى وحدات إيحائية وأخرى بيانية.

والأولى طبعاَ أكثر خصوبة وغنى، وهي الإشارات التي تترك للمشاهد مجالاً للاستنتاج والاستخلاص عن طريق الإشارة المختصرة لدلالة وعلاقة ممتدة، (مثلاً: زجاجة العطر في يد شخصية مشهورة بذوقها وترفها، كلاهما الزجاجة والشخصية يصبح إشارة أو أيقون للآخر، أي سلعة تبيع سلعة)، أما الوحدات الإشارية أو التأشيرية الأخرى، فهي تزود المشاهد بالبيانات مباشرة، وتساعده على موقعة الحدث (أي تحديد الزمان والمكان والشخصية وصفاتها)، ولذلك تسمى هذه الإشارات على أهميتها، بالإشارات التقريرية أو الإعلامية.



وتتميز الوحدات الصغرى بقدر كبير من حرية التفسير والتأويل في التوافق (التشابه)، بينما تتميز الوحدات الوظيفية الأساسية بالصرامة وعدم القابلية للحذف تحت أي اعتبار، رغم لا زمنيتها، لأنها مصدر التوليد المعاني (من معنى) وجوهر رسالة الصورة.[14]

وبالاستناد إلى التحليل السابق، يمكن توصيف الصورة على النحو التالي:

1. وسيلة تعبير متميزة/ لغة فنية.
2. فن تركيبي مستقل.
3. وسيلة اتصال بصرية(وسمعبصرية في حالة الصور المتحركة والفيلمية).
4. نظام علامات.

[14] لوتمان، يوري. (2001) . مدخل إلى سيميائية الفيلم. (نبيل الدبس، مترجم) . دمشق. منشورات وزارة الثقافة. ص ص 53- 59.

الملخص

العلاقة بين الصورة والعالم الخارجي، هي موضوع نقاش حول صلة مقولات (رسائل) الصورة بالعالم الخارجي.

البنية ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكلٍ ما (ظاهرة، مفهوم، نص، صورة..الخ)، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذي تتخذه.

يبحث التحليل البنائي عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة، أما التحليل الوظيفي فهو يهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه.

تقتضي محاولات البنائية لاكتشاف النظام في الظواهر، إعادة إنتاج هذا الواقع وبنائه وصياغة نماذجه هو.

تتميز البنية بخاصية مهمة وهي أنها نظام يتمثل في عناصر إذا عدلت كلها أو بعضها أدى هذا بالضرورة إلى تعديل في بقيتها.

تتضمن البنية ثلاث خصائص هي الشمول والتحول والتحكم الذاتي.

تعد الأبنية أقساما متداخلة في زمان ومكان محددين خلال مجموعة من العمليات القابلة للوصف.

البنية لغة جمعية متعددة الدلالة لا تكف عن توليد المعاني المختلفة في كل استعمال خاص.

تدل تركيبات الصور (خاصة الفيلمية) دائماً على معنى ما غير متضمن في أي من الصور المفردة.

بنية الصورة، القائمة على نظام علامات خاص، يستعملها المرء لإيصال شيء محدد للآخرين.

الكلمة المفردة هي أصغر وحدة في لغة الكلام تقابلها الصورة المفردة (اللقطة) في لغة الصورة.

الصورة (صامتة أو متحركة أو نصية) بنية متكاملة تجمع بين الشكل والمضمون أو الدال والمدلول في وعاء سردي واحد على شكل الجملة القواعدية، قادرة على إنتاج المعنى.

المراجع

1. لوتمان، يوري. (2001). مدخل إلى سيميائية الفيلم. (نبيل الدبس، مترجم). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
2. جاكوب، لويس. (2006). الوسيط السينمائي. (أبية حمزاوي، مترجم). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
3. الزبيدي، قيس. (2006). المرئي والمسموع في السينما. دمشق: المؤسسة العامة للسينما.
4. فضل، صلاح. (2003). نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة: مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة.
5. أودان، روجيه. (2006). السينما وإنتاج المعنى. (فائز بشور، مترجم). دمشق: منشورات وزارة الثقافة. المؤسسة العامة للسينما.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1- الصورة بنية متكاملة تجمع:

a. المعاني
b. التفاصيل
c. الدال والمدلول
d. التأويل والمجاز

الإجابة الصحيحة: c

2- من خصائص البنية:

a. الشمول
b. الخصوصية
c. الإنتقال المجازي
d. التعليل

الإجابة الصحيحة: a

3- التحليل الوظيفي يهدف إلى اكتشاف:

a. تعددية الدلالة
b. المجاز
c. البنية
d. عمليات التواصل في النظام

الإجابة الصحيحة: d

4- تركيبات الصور الفيلمية تدل على:

a. البنية
b. معنى ضمني
c. الوحدات الوظيفية
d. وحدات أيقونية

الإجابة الصحيحة: b

5- الوحدات الأساسية وحدات:

a. غير قابلة للإلغاء
b. قابلة للاستبدال
c. إيحائية
d. تقريرية

الإجابة الصحيحة: a

الوحدة الخامسة

الصورة وبناء المعنى

أولاً: المقدمة

كان التغير الذي طرأ على فن التصوير في نهاية القرن التاسع عشر تغيراً ثورياً بحق، إذ أفترض الجميع خلال ذاك القرن أن التصوير (فن رؤية)، وأن المصور شخص يستخدم عينيه، وأن مهمة يديه مقصورة على تسجيل ما اكتشفته عيناه، ثم جاء سيزان (الرسام الشهير)، وبدأ يرسم مثل الرجل الضرير، وأخذ باستخدام اللون لا لإعادة استنساخ ما رأته عيناه، بل ليعبر فيما يكاد يشبه الرموز الرياضية، عما شعرت به يداه، لتبد وكأنها خليط مشوش من البروزات والفجوات التي يدور حولها الأعمى عندما يتلمس طريقه.

وكان سيزان محقاَ، لأنه لا يمكن للتصوير أن يكون مجرد فن رؤية، بل هو خليط من تجارب رؤية وتجارب حركية ولمسية وفكرية، وأحاسيس ومشاعر، ولذلك ليس هناك قوانين خاصة واضحة محددة تنظم بناء الخطاب البصري أو النصي الشعري وهو:

- خطاب ينتمي بموروثاته ورموزه إلى التاريخ، والفلسفة، وعلم النفس، والأدب، والرسم، والتصوير الفوتوغرافي.
- كما أنه نتاج ظواهر وحاجات إنسانية متشابكة ومعقدة، يأخذ الواقع له مرجعاً، وذلك في إطار سعيه لإنتاج معنى (عبر إعادة إنتاج الواقع، أو إعادة ترتيب الواقع في ترتيب غير واقعي، ولكن يوهم بالواقع) من خلال إجراءات ذاتية.

حيث المعرفة بالواقع والذاتية (أي خصوصية رؤية الصانع) يندمجان ويكمل كل منهما الآخر، لينتجان المعنى ليس بالإسناد إلى أحدهما أو كليهما، بل بالاستناد إلى الارتباط (ليس بالضرورة أن يكون سببياً) فيما بينهما، في قوانين مرئية صرفة، قادرة على التعبير وتقديم المعلومات,في سياق ثقافي معين، قادر على فهمها وإدراكها.

وهكذا فإن المعنى في الصورة، ليس وليد المرجعية الواقعية لها، بل هو نتاج تأطير عناصر بصرية بمقاصد سردية، في علاقة وظيفية تعبيرية ووصفية، ولكن أيضاً جمالية مجازية، يمكنها تقديم الموضوعات كما لو أنها تطفو داخل حالة شاعرية.[1]

---

[1] فينتورا، فران.(2011). الخطاب السينمائي- لغة الصورة.(علاء شنانة، مترجم). دمشق. منشورات وزارة الثقافة. ص ص 10- 19.

ثانياً: وظيفة الصورة:



هناك فكرة شائعة ولكنها غير دقيقة عن وظيفة الصورة في الحياة الإنسانية، فكثيراً ما يردد النقاد أن تجسيد الأشياء المجردة والعبور من الأمر المعنوي إلى الشيء المحسوس هو محور الصور، غير أن الدراسة المتأنية، تكشف عن نتيجة مخالفة لذلك، فكثير من الاستعارات تضع شيئاً حسياً محدداً محل شيء آخر مثله، وخاصة فيما يتصل بمجال الألوان، فعندما نجد (على سبيل المثال)، صوراً مثل "الشعر الأزرق"و "العيون الشقراء"و "السماء الخضراء" ندرك أنها:



- بدائل حسية عن عناصر حسية أيضاً.
- كما ندرك أن كلمات الألوان هنا لا تحيل إلى الألوان ذاتها أو تحيل إليها في اللحظة الأولى فحسب.

أما في اللحظة الثانية فإن اللون نفسه يتحول إلى "دال" يؤدي دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية، وعندما يقول شاعر آخر "ملائكة زرق" فلا توجد هناك أية صورة يستحيل تصورها، وإنما هي عملية استثارة لحالة وجدانية لا يمكن الوصول إليها بطريقة أخرى، فالشاعر هنا يحاول أن "يرسم"، و محور الاستعارة والصورة في الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوي أول لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدي بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول.



فإذا كانت الصورة استعارة كبرى، وإذا كانت كل أدواتها تعتمد على تغيير المعنى (أو إعادة إنتاج الواقع) وتصحيح الانحراف المقصود، فما هي وظيفة كل ذلك؟ لماذا تقوم بتغيير المعنى ولا تسمي الأشياء بأسمائها؟ لماذا يتحدث الشاعر عن "المنجل الذهبي" الذي يحصد النجوم ويقصد القمر، ولماذا صورة الغروب تعني الفراق أو الرحيل؟

والإجابة عن هذه التساؤلات تكمن في التناقض أو التنافر القائم بين المعنيين:

- المعنى الفكري.
- المعنى الإيحائي العاطفي.

لا يتعايش المعنى الفكري، والمعنى الإيحائي العاطفي مع الآخر في نفس الوعي والضمير، وليس بوسع الدال أن يؤدي دلالتين متنافرتين في الوقت نفسه، ولهذا فإن الصورة والشعر يقومان بما يطلق عليه "حركة الالتفاف"، أي قطع الحبل الأصلي الذي يصل الدال ليجعل من الممكن تشغيل النظام الجديد، وبهذا فإن الصورة ليست مجرد شيء مختلف عن الواقع بل هي ضد الواقع، وليست الاستعارة مجرد تغيير في المعنى ولكنها مسخ له و"سخط" لمعالمه، فالصورة تتضمن موت الواقع وبعثه في آن واحد.

ولذلك ليس بوسع صانع الصورة أن يسمي الأشياء بأسمائها ولا أن يكتفي بصورة "القمر" وحسب، لأن هذه الصورة تثير فينا وفي ضمائرنا حالة باردة محايدة، ولكنها كي تثير صورة وجدانية لا بد أن يلجأ إلى الحيلة التركيبية، وإلى انتهاك قوانين الحياة العادية، ولا بد له مثل الشاعر، أن يجعل القمر كأنه "منجل ذهبي في حقل النجوم" وهو بذلك يبتعد عن قوانين الواقع، التي لا تسمح عادة بتلاقي هذه الصور على هذا الشكل، وذلك بهدف تأدية وظيفة الصورة على كافة الأصعدة الفكرية والوظيفية، والجمالية والمجازية[2].

ثالثاً: أنماط الصور

تصور فراي لبنية الصورة:

يقدم "فراي" طبقا لنظريته في "الأنماط العليا" التي تتكرر في الصور وتضمن لها نوعاً من الوحدة والتماسك من جانب، ولوناً من "شجرة الأنساب" التي تكشف عن الوشائج التي تربطها بغيرها من الصور من جانب آخر، يقدم تصوراً طريفاً عن بنية الصور التي كانت خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، حيث ينتظم الواقع على أربعة مستويات:

- في القمة توجد السماء وهي مقر العرش الإلهي.
- تقوم في المستوى الثاني الحياة الإنسانية الأولى وما يمثلها من الطهر البدائي الذي نجده في جنة آدم وفي العصر الذهبي الديني طبقا للمعتقدات الغربية في العصور الوسطى.
- في المستوى الثالث نجد العالم المادي الطبيعي الذي يعتبر عالماً سفلياً هابطاً بالنسبة للنظرية الدينية المسيحية
- في القاع نجد عالم الذهب والموت والفساد.

[2] فضل، صلاح. مرجع سابق. ص ص 240- 242.

تعريف بنية الصورة:

- بنية الصورة هي رؤية محافظة للواقع تجعل الإنسان خاضعاً لجدلية السلوك الأخلاقي وما يترتب عليه من رفعة أو هبوط، ولم تكن هذه الرؤية تصويرية فحسب بل كان هناك ما يوازيها في الدين والعلوم، وإن كان قد قدر لها أن تعيش في التصوير والشعر مدة أطول مما عاشت في الفلسفة والعلم.
- بنية الصورة هي رؤية وإن كان قد طرأ عليها تغيرات كبيرة، إلا أنها ما تزال واحدة من عوامل صنع الصورة، وذلك لارتباطها بالمقولات الدينية، التي ما تزال حتى الآن واحدة من أهم المرجعيات الإنسانية المؤثرة في كافة المجتمعات.

نماذج الصور عند فراي:

تبدأ دراسة الصورة من دراسة التركيب الأسلوبي لها، لتصل إلى التصور الفلسفي والأبنية ذات الأنماط العليا على حد تعبير "فراي"، وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت جميع الصور بكافة أنماطها، وقد حصرها "فراي" في نموذجين هما:

- النموذج الدائري.
- النموذج الجدلي.

حيث النوع الأول مثل دورة الطبيعة وجريان الليل والنهار وفصول العام وحركة المياه من البحر إلى المطر والأجيال البشرية، وتنتمي إليه معظم الصور التي تتخلل الحياة ووسائل الإعلام والأدب وتمثل عموده الفقري.

يعتمد النوع الآخر على انقسام العالم وتقابل عناصره الثنائية، مثل التقابل بين الجنة والنار في الأديان، وبين حالتي البراءة والتجربة لدى كثير من الفنانين، مما يؤدي إلى إدخال العنصر الجدلي في الأخيلة البصرية، ويدخل الصورة مرحلة التعبير عما وراء الواقع، وما فوق الواقع، أو ما يسمى بلغة الإعلام "واقع فائق الواقعية".

رابعاً: بنية التعبير البصري

التحليل البنائي للصورة:

يتجه التحليل البنائي للصورة إلى التمييز بين نوعين من الشكل: البصري والدلالي، وقد يبدو هذا غريباً للوهلة الأولى، إلا أنه عند التحقيق نجد أن المستوى الدلالي له شكل وبنية أيضاً، وهو يتغير باختلاف الصياغة البصرية عند ترجمة الصورة إلى سرد مثلاً، فالترجمة قد تحافظ على جوهر المعنى، ولكنها لا مفر من أن تضيع صيغته وشكله، ولعل هذه الحقيقة هي التي انتبه إليها "مالارميه" الذي كان يعمد إلى تمييز الصورة أساساً من السرد من ناحية، وبما يمكن أن يسمى "شكل المعنى" من ناحية أخرى، أي بنية الدلالة بالتعبير المعاصر.

وإذا كان كل مصور يعبر عما يريد هو أن يقوله فلا ينبغي إذاً أن يشبه أحدا آخر، ولكن إذا كان ما يعبر عنه إنما هو شيء شخصي فإن طريقة التعبير لا تنتمي إليه بصفة خاصة، بل تنتمي من الوجهة الكيفية إلى جنس بصري معين، ومن الوجهة الكمية إلى فترة زمنية محددة.

هذا، لو كنا نعني بالصورة مجرد مجموعة من العناصر البصرية التي لا تشكل لغة بصرية خاصة، أما لو كنا نعني باللغة البصرية، تراكيب مكونة من عناصر ومصنوعة بأنساق معينة فلا شك إذاً من وجود لغة بصرية، قد لا تتميز عما سواها بمضمونها وإنما ببنيتها.

الصور وتمثيل العواطف:

وكثيرا ما يقال إن جوهر الصور هو تمثيل العواطف والأحاسيس تجاه الأشياء والموضوعات، فما مدى صدق هذه القضية؟ أول ما يمكن قوله في هذا الصدد، هو أن تمثيل العواطف قد يقوم خارج الصورة، ولهذا كان "هيجل" يقول: "بما أن الصور نفسها ليست سوى رموز تمثل أحوالاً خارجية، فلا ينبغي البحث عن أصل لغة الصور في اختيار عناصرها ولا في طريقة نظمها ولا في أشكالها وإيقاعها، وإنما في كيفية تمثيلها وتصويرها للأشياء"، على أن كيفية تمثيلها للأشياء هذه تعتمد على وسائل بصرية، والتمثيل العاطفي ليس شيئا قاصراً على الصورة، فهناك فنون أخرى تؤديه، والطبيعة نفسها أحياناً كفيلة بالقيام به، وهذا ما يجعل لغة الصورة قابلة لأن تمتد فتشمل الحياة والأشياء نفسها، ويبرر عبارات شائعة مثل: "منظر كالصورة أو كارت بوستال"، أو "شكلك يشبه الصور"، ولهذا إن ما نسميه صورة، إنما هو فن لغوي معقد، لإنتاج نوع من الوعي لا تثيره فينا مشاهدة العالم اليومية.

وإذا كان كل عمل جمالي (والصورة في صلب علم الجمال) له مذاقه الخاص فإن مهمة الناقد هي التماس الخصائص التي تشير إلى هذا المذاق، مستثيراً في بعض الأحيان حالات الشجن الحنون أو الغربة الموحشة أو الشوق المتقد أو العظمة المهيبة أو الخوف أو الفضول أو التساؤل، لكن لا ينبغي لهذه الأفكار التحليلية أن تخفي عنا طبيعة هذا المذاق نفسه أو هذا المناخ الذي لا يقبل الترجمة، والذي لا يمكن إدراك ملامحه إلا بشكله الأصلي المتوحد، مهما جهدنا في الأوصاف والنعوت التي لا تنجح إلا في شيء واحد هو إثارة لون شبيه بهذا المذاق لدى من يستطيع الإحساس به، فصورة اللغة بنية توازي صورة الحياة وتفجرها، وليس النقد سوى محاولة قد تخفق أحيانا لتحليل هذه البنية ووصف الآثار المترتبة على هذا الانفجار.

بنية علم الصورة الحديث:

تعني معالم بنية علم الصورة الحديث الآن، أن نشير إلى محاولة رائدة أخرى قام بها الناقد الألماني "هوجو فريدريش" فتتكون الخطوط العريضة له، في نزعته إلى كشف العوالم الباطنية بطريقة محايدة بدلاً من التعبير المباشر عن العواطف، واعتماده على الخيال المغرق بدلاً من الواقع، وتفتيته للعالم بدلاً من تقديمه في وحدة متماسكة، وإدماج الأضداد، والفوضى، والولع بالغموض وسحر الصور في ذاتها، دون أن يكف عن تناول الأمور أحياناً بطريقة باردة شبيهة بالتحليلات الرياضية تهدف إلى جعل الأشياء المألوفة غريبة، والغريبة مألوفة، وهي البنية نفسها التي تصَنعها وتسوقها وسائل الإعلام والاتصال الحديثة.

كما أن (بنية الصورة) دائمة التعرض لبعض التعديلات أو الإكمالات، التي تركز على خاصية معينة في الإعلام المعاصر، تتمثل في رفضه للنظام الموضوعي المنطقي أو العاطفي، وقد يصل هذا الرفض إلى كسر الأنظمة المرجعية (الدينية والأخلاقية والقيمية والعرفية.الخ) في سبيل تفجير الطاقات السحرية التشكيلية للصورة، لتخضع الصور لمفاهيم تولدها عناصرها نفسها، لاستحالة الوصول إليها بطريقة تأملية، لأنها مفاهيم فنتازية عبثية، تقع على حافة الأشياء المفهومة أو تسقط أحياناً في هوة الغموض.[3]

[3] نهلة عيسى. مرجع سابق، ص ص 278-285.

خامساً: الصورة النصية

لا يقتصر تعريف النص على ما يقع في نطاق المكتوب المنطوق، بل إنه يتضمن النص المرئي إضافة للمكتوب والمنطوق، وذلك لأن النص المقروء في كافة أحواله يشكل صورة أو أيقونة دلالية، ولذلك ما زالت الصورة المرئية منذ ظهور علم النقد الفني وحتى الآن تفسر النصوص، لأن تلازم النصية في الأدب والفن ساعد النقاد على تجاوز الحدود المنهجية التي تميز بين دراسة النصوص المكتوبة والنصوص المرئية.



ويساعد التعرف على مدى التفاعل بين المنطوق المكتوب والمرئي على تحديد العلاقة بين التخيل الفني والظرف التاريخي، فاستخدام الكلمة أو الصورة المرئية يعد أحد البدائل لأساليب مختلفة لتصور العالم الواقع حولنا وإعادة تشييده في نص، كما أن القارئ بدوره يشارك في إنتاجية النص في دأبه المتواصل على تفكيك النص وإعادة تركيب أجزائه.

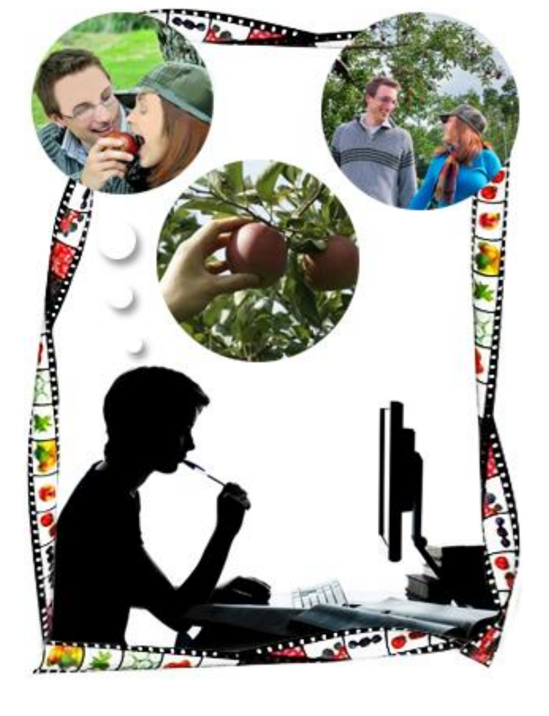
إن مفهوم النصية بوسعه:

- إبراز إنتاجية الدلالات في أثناء القراءة.
- إذابة الفروق الفاصلة بين الكلمة المكتوبة والصورة المرئية، مما يقلل من أهمية مبدأ الفصل بين المرئي والمكتوب.

مبدأ الفصل بين المرئي والمكتوب هو المنهج الذي تأسست عليه الإيدلوجية الغربية، بغية سعيها الدائم للفصل بين الروح والجسد، والمفاضلة بين الصفوة والعامة.

ولم يخلا التاريخ الإنساني من محاولات لإيجاد تواصل بين شتى فروع الفنون الأدبية والمرئية، بداية من مبدأ "سيمونيدس" القائل: "ما يسري في التصوير يسري في الشعر"، نهاية باكتشاف الطباعة، التي رفعت من شأن الكلمة المكتوبة وجعلتها تعامل معاملة اللوحة الناطقة، باعتبار أن "الفكرة" هي "صورة" اختزنتها التجربة البصرية في الخيال، وإشارات لمدركات دفينة.

الصورة النصية عند ميتشل:



عرّف "ميتشل" النص بأنه: "صورة أي إنتاج مطبوع والصورة خطاب وصفي ذو مرجعية، وهي شكل يبزغ في فترة زمنية وهي أيقونة ذات دلالة لفظية".

حيث قال "ميتشل": أن كل صورة بمثابة نص، فهي لا تتحقق دون الكتابة عنها أو التحدث بشأنها، وذلك باعتبار أن المنطوق المكتوب والمرئي أسلوبين في التمثيل، يقترنان بالزمان والمكان (حيث المكان جسد الزمن، ولا وجود لأحدهما دون الآخر)، ويتمتعان بخاصيتي الوصف والسرد اللازمتين لعملية الإدراك، التي تتم على مرحلتين:

- مرحلة الاختزان: حيث يقوم الذهن باستدعاء التجارب المختزنة في الذاكرة.
- مرحلة الاستباق: حيث يعمل الذهن على خلق وابتداع عناصر تكميلية للتجارب المختزنة حتى يكتمل المدرك، بحيث يمتزج الماضي بالمستقبل ويتزامن المكان والزمان في عملية الإدراك.

والنص مرئياً كان أم أدبياً يشكل فضاءً محسوساً يتحول إلى عنصر زمني بفعل القراءة بموازاة التاريخ أو الحياة، حيث لا تتحقق واقعية النص أو تمثله للطبيعة سوى باشتماله على ثنائيات العام والخاص (النص والحياة)، والسردي والوصفي، والزماني والمكاني، والكتابي والمرئي مما:

- يتيح تحقق فاعلية النص على المستويين التجريبي والتحليلي.
- يساعد على تحول كل عبارة في النص الأدبي إلى صورة (أي تجربة مرئية)، تطلق العنان للعنصر السردي المُختزن للصور، لخلق شكل أدبي تكتمل فيه عناصر المحاكاة.



حيث تبقى سردية النص حائلاً يعوق الحضور الدائم (لأن التعاقب السردي تنقصه الرؤية الكلية في نفس اللحظة، إذ لا يمكن فهم أو إدراك المعنى الكلي للقصيدة أو النص من السطر الأول، على عكس الصورة التي يمكن إدراكها مباشرة باعتبارها كلٌ واحد ظاهر أمام عين المتلقي في نفس اللحظة)، مما يؤكد على استحالة توصل أي وسيط فني لإنجاز عمل يمثل الحقيقة الكلية التي تشتمل على الحركة والسكون، الماضي والحاضر، السردي والوصفي.

ولكن ذلك لا يعني أن النص فعل ماض (باعتباره تفسير للعالم الموضوعي)، والصورة حاضر:

- فالقراءة النصية للأدب تحول السرد التتابعي إلى سرد آني مولد للدلالات (وكأن الماضي يحدث الآن)، كما أن النصوص التي تفتقد التعاقب الزمني تدرك في كليتها مثلما يتلقى المشاهد الصور ولوحات الرسم.
- بينما القراءة النصية للوحة أو الصورة المرئية تحتاج إلى وقت زمني لتأويلها، فانتقال عين المتلقي بين عناصر الصورة وفضاءاتها يتطلب وقتاً زمنياً للإدراك، رغم حضورها الكلي أمام عين المتلقي وهو ما يشير (أو يحيل) إلى التشابه بين النصية في الفن والأدب، والطابع النصي للوجود بشكل عام.

والعالم ما هو سوى نص مكتوب تتأسس قواعده على منظومة من العلاقات التي تتطابق فيها الكلمة والصورة، وهو تطابق لا ينشأ عن المحاكاة، بل عن قياس الشيء بنقيضه، لا لتفضيل أحد الطرفين على الآخر، بل للتعرف على سمات جديدة لا تظهر سوى بتجاورهما (كما يقال: والحسن يظهر ضده الحسن).

سادساً: العلاقات السياقية والإيحائية

كل شيء في الحياة يقوم، بل يتوقف على العلاقات القائمة والمتبادلة بين عناصره، وكذلك الحال في اللغة والأدب والصورة، وهو أمر يفترض معرفة كيف تتم هذه العلاقات، بقصد معرفة النسق الخاص الذي تعمل وفقه، والقواعد التي تتحكم في هيكلها وعلاقاتها؟

العالم السويسري"سوسيور" أجاب عن هذا السؤال بمنهجية وضعت مبدأ هام من مبادئ البنائية العصرية، وفسرت إلى حد بعيد القوانين الخاصة التي يعمل وفق كل نظام تعبيري، والعلاقات بين العناصر الداخلية فيه والعناصر الخارجية عنه، التي تؤثر بشكل كبير على قواعد انتظامه ومن ثم تلقيه.

فقد لاحظ "سوسيور" أن العلاقة اللغوية أو البصرية تنطلق من مستويين مختلفين، وأن كل مستوى منهما يولد نظاماً معيناً من القيم، والتقابل بينهما هو ما يجعلنا نفهم طبيعة كل منهما.

- **المستوى الأول:**

هناك في الصور (وأيضاً في النصوص) علاقات تقوم بين العناصر البصرية للصورة في تسلسلها (داخل الصورة الواحدة، أو بين الصورة المتتابعة في حالة الصور المتحركة) تعتمد على الخاصية الزمنية للصور (وهي خاصية السرد أو التتابع) كخط مستقيم يستبعد فيه إمكانية الجمع بين عنصرين بصريين في وقت واحد، بل تتابع العناصر بعضها إثر بعض وتتآلف في سلسلة بصرية متحدة حضورياً ومتألفة دائماً من عنصرين أو أكثر,لتشكل ما يسمى صعيد التأليف.

وهو صعيد يشبه إلى حد كبير على سبيل المثال: الثياب التي يمكن أن نرتديها على أعضاء الجسم المختلفة في وقت واحد، ويكتسب فيها كل عنصر بصري قيمته ومعناه مما يسبقه ومما يليه من العناصر البصرية، وقد سماها "سوسيور" بالعلاقة السياقية.

- **المستوى الثاني:**

المستوى الثاني هو ذهني حيث يمثل جزءاً من المخزون الداخلي الذي تتكون منه ذاكرة كل إنسان، وهو الذي يجعل صورة ما، أو عنصر بصري معين في سياق ما، يثير في الذهن بالتداعي أو الإيحاء صور أخرى خارجة عن السياق ولكنها تشترك مع هذه الصورة في علاقة ما بالذاكرة، ومن هنا تتكون مجموعة من الصور تقوم بينها علاقات متعددة.

فصورة مدرسة تتوارد معها على الذهن صور الطلاب، الامتحانات، المعلمون...الخ، مما يشترك معها في وجه من الوجوه، وهي علاقة سماها "سوسيور" بالعلاقة الإيحائية، ويسميها الباحثون الجدد بالعلاقة الاستبدالية، كما تسمى صعيد الانتقاء أو الاستعارة، وتشبه إلى حد كبير عدم قدرتنا على ارتداء جوزين من القفازات معاً، أو قبعتين في نفس الوقت، ولا يمكن استبدالها ببعضها البعض لأي عضو من أعضاء الجسم (القبعة للرأس، البنطال للرجلين، القميص للبدن...الخ). هذا وتشكل اللغة البصرية صعيد الإيحاء للغة المكتوبة والمنطوقة (التي تشكل اللغة الاعتيادية نظامها الأول)، بينما تشكل اللغة المكتوبة صعيد التقرير للغة الصورة.[4]

---

[4] عيسى، نهلة. مرجع سابق. ص ص 92-103.

سابعاً: التركيب الدلالي



قام زمرة من علماء التحليل النفسي والجمالي بتعميق دراسات التراكيب الدلالية (ذات المعنى) ودراسات الرمز، ووضعوا التصورات الخاصة بطرق أدائهم لوظائفهم ودلالتهم في ذاتهم (أي في إطار التركيب أو الرمز نفسه، وليس بالمقارنة بشيء آخر)، فالكلمات أو الصور التي تعد رموزاً، لا نتعرف من خلالها على "حركة نحو شيء آخر" ولا "من شيء آخر" وإنما هي نابعة من ذاتها، ويترتب على ذلك تمييز آخر بين الإشارة والرمز، فعندما تحتفظ كلمة أو صورة ما بقدرتها على إثارتنا فهي لا تزال رمزاً، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تتدهور وتصبح مجرد إشارة.

علم المعنى والرمز الحديث، يميز بين الرمز الصاعد والهابط، ويرى الباحث الألماني "كاهلير" أن الرمزية الهابطة هي التي تنطلق من نفسها بحيث تهبط الدلالة إلينا من واقع سابق رفيع (أي مسند إلى شيء واقعي ملموس)، وهو واقع محدد نقوم نحن بعد ذلك بانتزاع قيمة رمزية منه لتفسير حقائق تاريخية أو أسطورية، أما الرمزية الصاعدة فهي على العكس من ذلك تنبثق من فكر الفنان الخالق بكل جدتها وطرافتها دون أن تتبع أي نموذج سابق (أي هي عملية خلق فني)، فالفنان له مطلق الحرية في خلق صوره وتشكيلها في صيغ فريدة لا تلبث أن تعني شيئاً إنسانياً مشتركاً وبهذا تصل إلى مرحلة التمثيل الحقيقي.

أ- شروط معرفة الرموز:

هناك شروط أربعة لمعرفة الرمز أو التركيب الدلالي، هي:



1- خاصيته التشكيلية التصويرية:

تعني الخاصية التشكيلية التصورية موقفاً متجهاً إلى تفسير الرمز أو التركيب، لا في ذاته وإنما فيما يرمز إليه (على سبيل المثال: لا نفسر رموز الرتب العسكرية، بل نفسر ما تعنيه من منصب أو رتبة الخ).



2- قابليته للتلقي:

عندما يكون للرمز قابلية للتلقي يعني ذلك أن هناك شيئاً مثالياً غير منظور يتصل بما وراء الحس يتم تلقيه بالرمز أو التركيب الذي يجعله موضوعياً (الإشارات الضوئية مثال).

3- قدرته الذاتية:

عندما يكون الرمز يتمتع بقدرة ذاتية يعني ذلك أن الرمز له طاقة خاصة به منبثقة عنه تميزه عن الإشارة التي لا حول لها في نفسها (الصورة الفوتوغرافية إشارة، الفستان الأبيض رمز أو تركيب دلالي معاني (ذو معنى) عن طقس اجتماعي).

4- تلقيه كرمز أو كتركيب دلالي:

تعني خاصية تلقيه كرمز أو كتركيب دلالي أنه عميق الجذور اجتماعياً وإنسانياً، لأن عملية تحول الشيء إلى رمز وتقبله على هذا الأساس تعد عملية اتفاق اجتماعي متوارث.

ب- الفكرة السيميولوجية الحديثة:

يعتبر الباحثين أن الفكرة السيميولوجية الحديثة التي تفصل بين الشفرة أو "الكود"، أو قوانين الرمز أو التراكيب الدلالية من ناحية، والرسالة الخاصة التي يتم معرفة معناها بفضل هذه الشفرة من ناحية أخرى، تطوير محدث لنفس الثنائية الشهيرة عند "سوسيور" بين اللغة كنظام والكلام كتطبيق له.

خاصة وأن أهم مبادئ السيميولوجية اللغوية، ترى أن الرسالة التي يبعث بها المرسل لا بد أن يتلقاها المرسل إليه كما ينبغي، أي أن على المرسل أن يجريها على قواعد الشفرة (قواعد اللغة أو الاتفاق الاجتماعي)، وعلى المرسل إليه أن يحلها طبقا لهذه القواعد نفسها، وكلما استطاع المرسل إليه أن يلم بتفاصيل هذه القواعد أصبح في وسعه أن يحصل على بيانات أغزر.
تعد الرسالة والقواعد الأساسية التي تتكئ عليها، وسائل التواصل اللغوي على اختلاف أنواعه (منطوق، مكتوب، مرئي)، وإن كان كل منهما (الشفرة والكود) يقوم بوظيفته بطريقة مزدوجة، فمن الممكن أن يستعمل هو نفسه أو يشار إليه، وهكذا فالرسالة قد تحيل إلى القواعد الشفرية أو إلى رسالة أخرى، كما أن الدلالة العامة لأية وحدة من هذه القواعد الشفرية تعني إشارة إلى جملتها أو إلى رسالة معينة.
على هذا فإن علماء السيميولوجيا يميزون بين أربعة أنواع من الازدواج:

1- نوعان دائريان عندما تحيل الرسالة إلى مثلها والقواعد الشفرية إلى نظائرها.
2- نوعان من التغطية حيث تحيل الرسالة إلى القواعد الشفرية أو بالعكس.

لنأخذ مثلاً على ذلك الجملة التالية: "قالت لي سعاد إن "الشيبس" تعني "رقائق البطاطس المحمرة" وتنحل أبنيتها إلى الأنواع الأربعة السابقة، فهي قول يحتوي على قول آخر، أي رسالة تتضمن رسالة أخرى، ويرمز لها سيميولوجياً هكذا:
(ر/ ر، أي رسالة تتضمن رسالة أخرى)، كما أنها صيغة قول مستقل فهي رسالة قواعد.

(ر/ ق، أي رسالة قواعد) وفيها اسم علم وهو (ق/ ق، أي قول عن قول) ومحولات (ق/ ر، أي قول رسالة).

ج- العناصر الأربعة التي يتألف منها الرمز اللغوي:

نعود في تحليل الرمز اللغوي أو التركيب الدلالي، إلى نقطة الانطلاق فنجد أنه يتركب من دال ومدلول، ويقع الدال في مستوى التعبير (الشكل) بينما المدلول في مستوى المضمون، ثم لا نلبث أن نتذكر أهم إضافات علماء اللغة في هذا المجال وهي تقسيم كل من هذين المستويين إلى صورة ومادة، ومن هنا يصبح لدينا أربعة عناصر هي:

1- **مادة التعبير:** وهي المادة الصوتية أو البصرية الأولية المنطوقة أو المرئية، وإن كانت غير معقدة.
2- **صورة التعبير:** وهي مكونة من القواعد النحوية التي تنظم المادة المنطوقة أو المكتوبة.
3- **مادة المضمون:** وهي العناصر الفكرية والعاطفية التي تتكون منها الدلالة.
4- **صورة المضمون:** وهي التنظيم الشكلي للمدلولات الذي يعتمد على حضور أو غيبة الطابع الدلالي.

يلاحظ أن النوع الأخير (صورة المضمون) صعب الإدراك لاستحالة فصل الدال عن المدلول في اللغات البشرية على اختلاف أنواعها (منطوقة ومرئية)، لكن هذا لا يمنع من أن التمييز بين الصورة والمادة يساعد الدراسات السيميولوجية بشكل فعال، ولعل هذا التقسيم يفيد في تحديد العلاقة بين الرموز اللغوية والسيميولوجية، ويسهل إمكانية العثور في هذه الأخيرة على نفس تلك العناصر الأربعة، فهناك مثلا الدال والمدلول في نظام المرور بحيث نعتبر أن اللون أمر بالمرور وإن كانت مادته مختلفة، وكثير من النظم السيميولوجية مثل (الأشياء والحركات والملامح والصور) لا تتطابق مادة التعبير فيها مع دلالتها، إذ إن من المعتاد أن تزدوج الوظائف في الأدوات المستعملة، فالملبس يقي الحر والبرد، والمأكل يهدف للتغذية، وإن كانا من ناحية أخرى يقومان بوظائف سيميولوجية دالة في المجتمع (تعيين الطبقة الاجتماعية على سبيل المثال، فأكل وملبس الفقير يختلفان عن أكل وملبس الثري).[5]

[5] فضل، صلاح. مرجع سابق. ص ص 305-311.

ثامناً: من البلاغة إلى علم الأسلوب

إذا كانت البلاغة القديمة قد حاولت اكتشاف أنواع التعبير المختلفة وتسميتها وتصنيفها، فإن هذه هي الخطوة الأولى في إقامة جميع العلوم، ولكن الملاحظ أنها وقفت بعد هذه الخطوة أو المرحلة الأولى ولم تبحث عن الهيكل أو البنية العامة لهذه الأنواع المختلفة، مما انتهى بها إلى العقم والتجمد حتى ماتت في نهاية القرن التاسع عشر، ولكنها ما لبثت أن بعثت من جديد تحت اسم "علم الأسلوب".

يجهد الباحثون الآن لإقامة علم الأسلوب على أسس بنائية سليمة، تهدف إلى تجاوز الطابع الجزئي للمقولات البلاغية وما أدى إليه من خطأ التقسيمات لأنواع القول وتعسف تكييفها مع المواقف الحيوية المتغيرة وعقم التصورات الشكلية للوسائل الفنية في التعبير، عندما تبتعد عن تناول إمكانات التوافق والتخالف في هياكل عامة وتنويعات متعددة، فلا تستطيع اكتشاف النظم الفعالة ولا يمكنها تجاوز ما هو قائم واستشفاف الآفاق الممكنة في عملية الخلق اللغوي المستمرة في الأدب والفنون عامة، مما دفع الباحثون في علم الأسلوب للتساؤل مثلاً عن: هل هناك خاصية مشتركة تقوم بين الدلالة والقافية والاستعارة والقلب والتضمين وتشرح فعاليتها الفنية؟ وهل يمكن أن نعتبر كل وسيلة من هذه الوسائل عاملاً فنياً يقوم بوظيفته بطريقة مستقلة عن العوامل الأخرى أم أنها جميعاً تحدث الأثر الجمالي نفسه؟.

إذا كانت البلاغة القديمة قد أصابت في وضع هذه الوسائل (الدلالة والقافية والاستعارة والقلب والتضمين) على المستوى الشكلي لأن كل وسيلة منها إنما هي صيغة وشكل، فإنها ظلت قريبة من المستوى المادي الذي تقوم فيه كل وسيلة بدورها المحدد عندما ركزت على الفروق القائمة بينها فحسب.

أما النقد الحديث فهو يقف في مستوى شكلي أعلى وأعمق في الوقت نفسه، فهو يبحث عن "شكل الأشكال"، أي عن العامل الفني العام الذي يعتبر الصور والوسائل الفنية مجرد تحقيقات أو تنفيذات فعلية له، فيرى أن القافية مثلاً: إذا كانت تنتمي للوهلة الأولى إلى المستوى الصوتي الموسيقي، والاستعارة إلى المستوى الدلالي، إلا أن هناك تداخلاً بين هذين المستويين يتصل ببنية التركيب الشعري وخصائصه الموسيقية والدلالية معاً، وهو أمر ينطبق على جميع أنواع التعبير (كتابة، شعر، صور، رسم، نحت.الخ).[6]

[6] المرجع السابق. ص ص 244- 284.

تاسعاً: مشكلة المعنى والانتقال المفاجئ

تشير كلمة المعنى بطريقة عامة إلى ما يفيده اللفظ أو يدل عليه، ولكن يمكننا تبعاً لما ذهب إليه علم اللغة الحديث التمييز بين عنصرين مختلفين في المعنى:



- المدلول أو المشار إليه: وهو الشيء الواقعي في ذاته (الشجرة، الإنسان، الحيوان.الخ).
- الدلالة أو الإشارة: وهي العلاقة الشخصية بالشيء أو الظاهرة العقلية التي يفهم بها هذا الشيء (الرمز أو الإشارة أو الأيقون عن الشيء المادي، مثل الهلال كرمز عن كل ما هو إسلامي، والصليب كرمز عن كل ما هو مسيحي.الخ).



ومعظم العلماء يقصرون كلمة المعنى على هذا المفهوم الأخير، ولكن النقاد يركزون على المفهوم الأول، لأن وجوده هو الضمان الوحيد لتوضيح ما يذهبون إليه من أن المعنى في الشعر والنثر والصورة هو نفسه ولكنه مختلف، فهو نفسه من حيث المشار إليه، إذ إننا عندما نقول عن القمر هو "الكوكب الذي يدور حول الأرض" ويقول عنه الشاعر هو "المنجل الذهبي" وتبينه الصورة كرة نارية،فكلها أدوات تشير إلى نفس الشيء، ولكن التعبيرات اختلفت في الدلالة عليه وأثارت طرقاً مختلفة في الوعي به، فلو فهمنا من كلمة المعنى الشيء نفسه فإن العبارتين والصورة لهم إذاً نفس المعنى، أما لو فهمنا منه كيفية فهم الشيء لاختلف معنى العبارتين واختلف معنى الصورة، وكان من حقنا أن نقول بوجود معنى نثري وآخر شعري وثالث فني.

الدراسات النقدية لوظيفة النثر:

اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الصورة والشعر إيحائية، وهي صحيحة إلى حد كبير.

رأي الكتّاب:

1. كان "فاليري" يميز بين أثرين للتعبير اللغوي أو المرئي، أحدهما ينقل شيئاً والآخر يولد عاطفة أو إحساساً، وليس الشعر أو التصوير سوى الالتزام بأداء هاتين الوظيفتين بنسبة ما.
2. كان "ريتشاردز" في كتابه الشهير عن "مبادئ النقد" أكثر حسماً، إذ يقول: إن التصوير هو الشكل الأسمى للغة العاطفية.
3. يقول "كارناب" في "النحو المنطقي والفلسفي": "إن هدف القصيدة التي ترد فيها كلمات مثل شعاع الشمس أو السحاب ليس تزويدنا بقدر من المعلومات عن وقائع المناخ والجو، بل التعبير عن انفعالات معينة للشاعر وإثارة مثلها فينا".

ظاهرة انفعال الفنان:

هناك حقيقة مهمة وهي أن انفعال الفنان لا يعتبر تجربة فعالة ولا يسمى كذلك إلا عندما يندرج في مستويات الحياة العاطفية المختلفة من فرح وحزن وخوف وأمل وغيرها، فهناك فرق مهم بين هذه التجارب الواقعية كما نعانيها في الحياة كل يوم، وبين ظاهرة الانفعالات الفنية، إذ بينما تعيش الذات الانفعالات التي تعانيها داخلياً، يقع الانفعال الفني على كاهل الأشياء نفسها.

الحزن الواقعي الذي يعانيه شخص ما ليس سوى تعديل في حالته النفسية نتيجة لشيء خارجي، أما الحزن الفني فهو على العكس من ذلك يتم التقاطه على أنه خاصية من خواص العالم، فسماء الخريف حزينة لأنها رمادية تشير إلى ذبول الكون وانطفاء الطبيعة، والفنان القدير هو الذي يعثر على المعادل الموضوعي لمشاعره الذاتية فينقلها إلينا بنجاح.

إذا كان التفكير العلمي ينعكس في أسلوبه المتماسك الواضح حيث تفضي كل جملة إلى ما بعدها دون أن تقفز أو تتراجع، وإذا قامت فجوات صغيرة فهي مبررة ومفهومة ويسيرة الفهم، فإن الصورة والشعر على العكس من ذلك، وخاصة فن الصورة والشعر الحديثان، اللذان يختلفان جذرياً عن فن التصوير والشعر القديم في هذا الجانب.

الفرق بين الشعر الكلاسيكي والشعر الرومانتيكي:

يتسم الشعر الكلاسيكي بالتماسك والتسلسل ويتم التنسيق النحوي فيه بروابط متجانسة، بينما نجد أن الشعر الرومانتيكي قد بدأ يستخدم حيلة التقطيع والقفزات المفاجئة بطريقة منظمة، ويماثله فن التصوير الحديث الذي لم يعد يكتفي بالواقع موضوعاً، ففارقه إلى إعادة إنتاج الواقع برؤى فيها الكثير من الصنعة والحيلة التي تجعل الواقع يبدو افتراضاً، والافتراض واقع.
وقد رصد "فاليري" هذا بقوله "عكفت الرومانتيكية على القضاء على عبوديتها نفسها، فجوهر الرومانتيكية يتمثل في التخلص من عنصر الاستمرار في أفكارها"، ويلاحظ النقاد اليوم أن خاصية استمرار الأفكار هذه لم تكن عبودية الرومانتيكية وحدها، وإنما خضوعاً لمنطق العقل العالمي، وفي اللحظة التي تفقد الأفكار فيها عنصر التسلسل توصف باللامعقول فالعقل ليس سوى التعاقب والتوالي والسببية، ولهذا فإن القدماء لم يجسروا على كسر هذا التوالي، أما الرومانتيكيون فقد شرعوا في ذلك بطريقة متواضعة وجاء الرمزيون وخاصة "رامبو" في "التجليات" فقفز الحاجز الفاصل بين العقل واللامعقول، ومن هنا فإن النقاد يعدونه أول من لهج حقا بلغة الشعر الحديث.
وأخذت "السيريالية" على عاتقها كما هو معروف تطوير هذه النزعة، فأصبح كل من الصورة والشعر والحلم والهذيان يمثل في جانبه السلبي على الأقل عناصر مشتركة، وليست الكتابة الآلية التي اعتمدت عليها السيريالية كأعمق طريقة لإبداع الشعر إلا مظهراً للقطيعة الحادة العفوية بين الشاعر ونفسه الواعية، على أنهم في بحثهم عما يسميه "بريتون" بالخط الموضوعي كباعث اعتباطي للصورة الناجمة عن الكتابة الآلية، ولجوئهم إلى منطقة اللاشعور يقعون في متاهات كبيرة تتردد بين حتمية ما وراء الطبيعة من ناحية وحتمية عوالم النفس الخفية من ناحية أخرى، وكلا الأمرين ينتهي بالشعر والصورة إلى الإبهام وفقدان عنصر التوصيل الذي يعد شرطاً أساسياً في كل ما يقال أو يقرأ أو يرى، فلو فقد التوصيل ضاع القول وضاعت الرؤية وضاع المعنى، ولكي تتحقق القصيدة أو الصورة لا بد من أن تفهم بشكل ما.

أصناف عملية التصوير:

تحتوي عملية التصوير أو الشعرية على شقين:

- أحدهما انحراف وهدم للأنماط التعبيرية العادية.
- والآخر إعادة بنائها وتصحيحها.

ولكي يقوم التصوير بوظيفته من الضروري أن يفقد معناه في اللحظة نفسها التي يعثر فيها عليه من جديد في وعي المتلقي وضميره.

هذه الحركة المتذبذبة التي تتأرجح بين فقدان المعنى المألوف وتركيب المعنى الجديد تمثل المحور الأساسي للصورة الحديثة، وتمثل بالتالي شعرية الشعر وشعرية الصورة وخاصيتهما المميزة، وهي عملية يمكن دراستها بكل قوة ودقة.

وسنرى دائما أننا لا نلتقي بنفس المعنى الذي تركناه من خلفنا، فخلال الذبذبة يتغير المعنى في خواصه الحميمة، ويتغير كذلك الشكل على شرط أن نفهم من هذه الكلمة بنية التركيب نفسه، أما معنى هذه البنية فهو يتصل بعلم الظواهر أو علم النفس ومن هنا ندرك أن كل شرح للشعر أو الصورة لا بد أن يكون حقيقياً وزائفاً في الوقت نفسه:

- حقيقي لأنه يؤدي جملة المعنى وخلاصته.
- وزائف لأنه يؤديها بكلمات منثورة فيخون بهذا بنية التركيب الشعري أو المرئي الغنية ويجردها من أهم مزاياها.

ولهذا فإننا عندما نقرأ ترجمة قصيدة ما إلى نثر ننسى الشعر نفسه، وعندما نفسر صورة ننسى الصورة، لأنهما لا يمكن أن يقوما في اللحظة نفسها في الوعي، ولذلك قيل إن الشعر والصورة ذو طبيعة ملكية، إما أن يملكا وحدهما أو يتنازلا عن العرش.

ومع أن الوزن الشعري وشروطه الموسيقية يفقدان أهميتهما يوما بعد يوم في الشعر الحديث نظرا لضعف العنصر السمعي في تكوين المادة الأدبية التي أخذت تعتمد على القراءة وما يتبعها من شروط بصرية، إلا أن الفوارق البنيوية بين لغتي الشعر والنثر لا تقتصر على الجانب الموسيقي، وإنما تمس في المقام الأول طبيعة التركيب اللغوي نفسه في كل منهما وطبيعة الدلالة التصويرية للشعر مما يجعل ضعف الأنماط الموسيقية الغنائية سبباً غير كاف لحمل الشعر على أن يتنازل عن عرشه الذي يشغله منذ القدم، وهو أمر ينطبق على الصور الحديثة التي فارقت الواقع ولكنها لم تفارق عرش التأثير، بل اعتلته أكثر فأكثر.

عاشراً: أنماط إنتاج المعنى

لا يمكن لعلم اللغة رغم أهميته البالغة كنظام يمكن البناء عليه في دراسة جميع النظم ذات الطبيعة اللغوية (مثل الصور والرسوم)، أن يكون النظام الأمثل لدراسة علم إنتاج المعنى في فن شديد التعقيد والتشابك مع جميع العلوم والممارسات الاجتماعية مثل الصور، لذلك وجد العلماء أن النظام الملائم لدراسة أنماط إنتاج المعنى، ينبغي أن يكون سبرانياً (ذاتي التنظيم) يتكيف مع مختلف الوقائع والمواقف، ولا يقتصر على إسهامات الأنظمة الافتراضية اللغوية المشاركة.

ولذلك وضع العلماء جملة من المعايير لدراسة أنماط إنتاج المعنى وتقويمها على عوامل أربعة: لغوي ونفسي واجتماعي وذهني (معالجة الإنسان للمعطيات)، والمعايير التي لا غنى عنها لتوافر صفة إنتاج المعنى في تشكيلة بصرية ما، هي:

1. **التضام:** والمقصود به، الإجراءات المستعملة في توفير الترابط بين عناصر ظاهر الصورة، كبناء العناصر البصرية والرموز، وغيرها من الأشكال البديلة.
2. **التقارن:** والمقصود به، الإجراءات المستخدمة في إثارة عناصر المعرفة من مفاهيم وعلاقات، منها علاقات منطقية كالسببية، ومنها معرفة كيفية تنظيم الحوادث، ومنها أيضاً محاولة توفير الاستمرارية في الخبرة البشرية.
3. **القصدية:** أي قصدية صانع الصورة توفير التضام والتقارن في الصورة وأن يكون أداة لخطة موجهة إلى هدف.
4. **التقبلية:** أي تقبلية المتلقي للصور باعتبارها متضامة متقارنة ذات نفع للمتلقي أو ذات صلة به.
5. **الموقفية:** وهي تشتمل على العوامل التي تجعل الصور ذات صلة بموقف حالي، أو بموقف قابل للاسترجاع.
6. **الإعلامية:** وهي تشتمل على عامل الجدة (اللايقين النسبي لوقائع الصور بالمقارنة مع الوقائع الأخرى المحتملة الحدوث).
7. **التقابلية:** وهي تتضمن العلاقات بين صورة وأخرى أو صور أخرى ذات صلة، ثم التعرف إليها في خبرة سابقة.

المعايير الجديدة لإنتاج المعنى:

فضلاً عن هذه المعايير التأسيسية التي تعين اتصاف تشكيلة بصرية ما بصفة إنتاج المعنى، يمكننا إضافة ثلاثة معايير:

- **المعيار الأول الجودة:**

ويعني كيفية استغلال الصورة مع تحقيق أكبر مردود أو تأثير بأقل جهد، بحيث تتوافر سهولة معالجة الصورة.

- **المعيار الثاني الفعالية:**

أي شدة وقع الصورة وتأثيره في المتلقي بحيث يتوافر عمق المعالجة والإسهام القوي في تحقيق هدف صانع الصورة.

- **المعيار الثالث الملائمة:**

والمقصود بها تناسب مقتضيات الموقف مع درجة انطباق معايير إنتاج المعنى على الصور المدروسة.[7]

---

[7] قاسم، سيزا.(2002). العلامة والدلالة. القاهرة. المجلس الأعلى للثقافة. ص ص 73- 84.

الحادي عشر: مستويات إنتاج المعنى

مستويات إنتاج المعنى عند "ليفي ستروس":

يميز "ليفي ستروس" بين نوعين من النماذج المنتجة للمعنى طبقاً لعلاقاتها بمستوى الظواهر نفسها.

- فالنماذج التي تقع عناصرها على نفس مستوى المظاهر تسمى نماذج آلية.
- أما تلك التي تقع عناصرها على مستوى آخر تسمى نماذج إحصائية.

ولنأخذ مثالاً على ذلك قوانين الزواج، ففي المجتمعات البدائية تمثلت هذه القوانين في شكل نماذج بدا فيها الأفراد موزعين على أنواع القرابة أو العائلات، وهذه هي النماذج الآلية.

بينما لا يمكن أن نجد هذه النماذج إلا بالحدود الدنيا في مجتمعاتنا المعاصرة المعقدة، حيث يتوقف الزواج على اعتبارات عامة أخرى متعددة، ولكي نحدد قوانين نظام الزواج فيها لا بد من اللجوء إلى دراسات تكشف عن نموذج ذو طابع إحصائي.

- لتحديد المستوى الذي يتميز بقيمة إستراتيجية خاصة والذي يمكن تمثيله بنموذج معين، وهو أمر ينطبق تماماً على عملية دراسة مستويات إنتاج المعنى.
- وأيضاً اكتشاف مستويات لم تكن معروفة من قبل، خاصة إذا فارق البحث الظاهر وسعى لإدراك البنية العميقة للصور، وهي البنية المنتجة للمعنى، على أن يأخذ باعتباره دائماً القوانين الاجتماعية، لأنها الحصيلة الثقافية التي تساعده على الوصول إلى البنية (بنية الصورة) سواء كانت قريبة منها أو بعيدة عنها.

ذلك لأنه، إذا كانت كل صورة قابلة لأن تنقسم إلى وحدات صغرى فإن نوع العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات يمثل المعيار الأول لتمييز الأبنية التي تحتوي عليها الصورة، ويلاحظ أن أي عمل فني أو أدبي يستخدم عادة أنماطاً كثيرة من العلاقات بين وحداته ويتبع لهذا السبب نفسه أنظمة مختلفة.

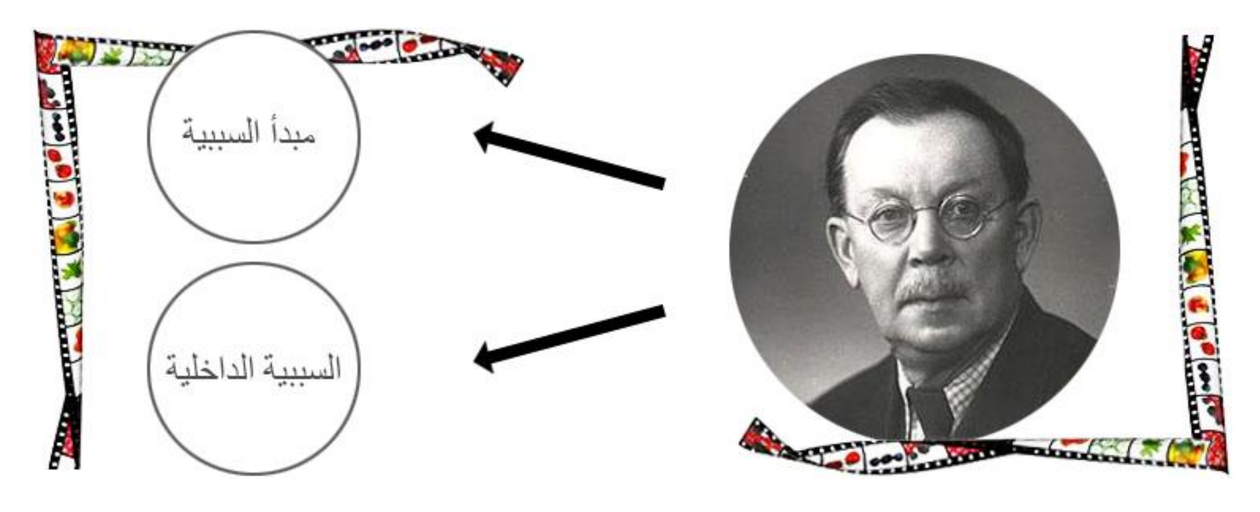
ولذلك فعندما نقول إن هذه الصورة أو هذه القصة تبرز بنية معينة، فمعنى هذا أنها هي الغالبة عليها وليس معناه أنها الوحيدة فيها، هذه الغلبة تتخذ مظاهر كمية عندما تشير إلى نمط العلاقة الأكثر وروداً بين الوحدات أو مظاهر نوعية كيفية عندما تشير إلى العلاقات التي تبدو في اللحظات الحاسمة المميزة.

مستويات إنتاج المعنى عند "توماتشفسكي":

يمكن التمييز بين نوعين أساسيين من الأنظمة، أو كما يقول "توماتشفسكي": يتم وضع العناصر الموضوعية طبقاً لأحد مبدأين:

- فإما أن تخضع لمبدأ السببية وتنتظم داخل نوع من الإطار الزمني.
- وإما أن تعرض بشكل لا يخضع لمنطق الزمن ولكنه يتتابع دون مراعاة السببية الداخلية".

ويطلق على النوع الأول اسم "النظام المنطقي الزمني"، كما يسمى النوع الثاني "النظام المكاني".



النظام المنطقي الزمني:

لاحظ توماتشفسكي أن معظم الصور التي رسمت والقصص التي كتبت في الماضي تنتظم في النوع الأول وتخضع لعنصر السببية الزمانية، ويمكن أن يتصور من الوجهة النظرية حالات ينفصم فيها النظام المنطقي عن الزمني ويكتسب كل منهما أصفى أشكاله، إلا أن هذا لا يحدث عادة في مجال الأدب أو الفني، ومثال سيطرة النظام الزمني البحت دون اعتبار لعنصر السببية ما نراه في السرد التاريخي ورصد الأحداث بالسنوات أو اليوميات الشخصية، أما الكتابة أو الصورة التي تخضع لعنصر السببية فحسب، فهي الكتابات والبصريات المنطقية والغائية مثل كتابات المحامين والقضاة والساسة وأصحاب المبادئ النظرية، والصور الإعلامية الإخبارية ومعظم صور الإعلام المعاصر.

قد نجد في مجال الصورة المتحركة لوناً من الصور والكتابات السببية الخالصة فيما يسمى بالصور الشخصية أو النماذج البشرية أو الأنواع الوصفية الأخرى، التي يتوقف فيها عنصر الزمن مثل قصة "امرأة ما "لكافكا"، وأيضاً بعض الأفلام التسجيلية الخاصة (البروفيل)، وأحيانا نجد أدباً أو فيلماً زمنياً يرفض في الظاهر الخضوع لمبدأ السببية، ويتبع التسلسل الزمني البحت حتى يقترب من الشكل الروائي التاريخي، ولعل أوضح مثال على ذلك في الأدب العالمي الحديث هو قصة "جيمس جريس" "عوليس" حيث نرى أن العلاقة الأساسية بين الأحداث إنما هي التتابع الزمني الخالص فيما يحكيه لنا دقيقة بدقيقة عما يحدث في مكان ما أو عما يدور في وعي البطل، وكثير من المسلسلات التاريخية التي تستند إلى وقائع فعلية، ولا شك أن هذه حالات استثنائية متطرفة توضح ما تجري عليه الأغلبية العظمى في

القصص من التضامن والتشابك بين المستويين الزمني والسبب المنطقي مع غلبة هذا العنصر الأخير بشكل قوي حاسم، وهذا يقتضي تحليل عنصر السببية إلى أنواعه المختلفة، ومحاولة التعرف على أهمها.

يوّلع النقاد البناؤون بالتقسيمات الثنائية المتكاثرة، فهم يميزون أيضاً بين نوعين من السببية، إذ إن الوحدات الصغرى للقصة أو الفيلم إما أن تتبادل فيما بينها علاقات سببية مباشرة من التأثير والتأثر وإما أن تخضع جميعها لقانون عام تعتبر تطبيقاً له.

على أن تنعكس طبيعة العلاقة بالنسبة للوحدات الكبرى طبقاً للنسق الذي نشرحه الآن، فما كانت وحداته الصغرى ترتكز على محور الاستبدال فيه تشتبك مع غيرها على أساس تجاوري حتى تكون بنية مؤلفة من سالب وموجب، وما كانت وحداته الصغرى تعتمد على إذا كان كل نص أو مشهد بصري قابلاً لأن ينقسم إلى وحدات صغرى، فإن نوع العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات يمثل المعيار الأول لتمييز الأبنية التي يحتوي عليها النص أو الصورة.

ولذلك يقترح العلماء، تسمية النوع الأول بالقصص أو الأفلام الأسطورية، والنوع الثاني بالقصص أو الأفلام الأيديولوجية:

1- الأفلام أو القصص الأسطورية: حيث ينبغي أن نجعل السببية المباشرة في هذا النوع قاصرة على العلاقات بين الأحداث، إذ إن من الممكن أن يتسبب الحدث في حالة ما أو يكون نتيجة لحالة ما لا لحدث آخر، ويتصل بهذا النوع القصص والأفلام النفسية كذلك.
2- الأفلام والقصص الأيديولوجية: فهي التي لا تقيم علاقات سببية مباشرة بين الوحدات التي تتكون منها، ولكنها تبدو جميعاً كمظاهر لقانون عام يحكمها كلها.

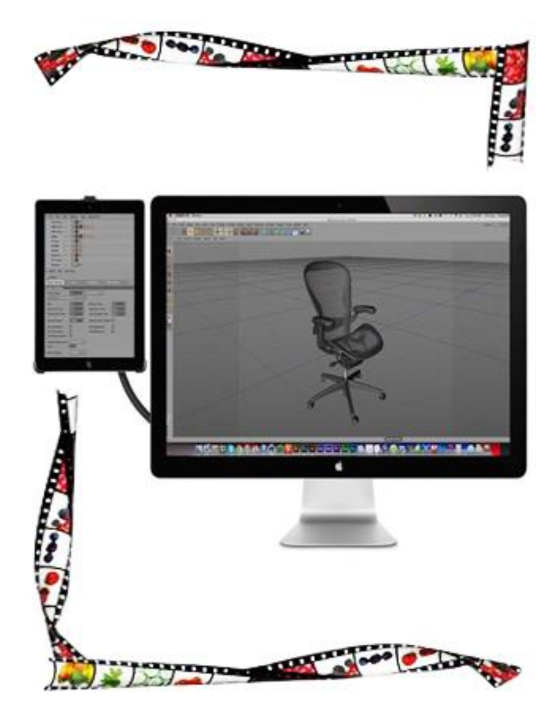
من الضروري أحيانا أن نتعمق في البحث عن العلاقات بين الأحداث التي تبدو للوهلة الأولى وكأنها أشياء متجاورة لا تربط بينها صلة منظورة، وهنا نجد أن الفيلم أو القصة التي تنظم طبقاً لقانون السببية وتحتفظ به خفياً كامناً تجبر المتلقي على أن يقوم بالعمل الذي تركه القصاص أو كاتب السيناريو، وهو اكتشاف هذا القانون، وكلما كانت السببية ضرورية لتلقي الفيلم أو القصة وفهمها، لم يكن أمام المتلقي مفر من القيام بهذا العمل، ويمكن القول بأن كل فيلم وكل رواية تحتوي على قدر معين من العناصر السببية وأن الكاتب والمتلقي معاً يبذلان جهدهما لتوفير الظروف الملائمة لمعرفة هذه السببية، وأن ما يبذله كل منهما في هذا الصدد يتناسب بطريقة عكسية مع الجهد الذي يتعين على الآخر أن يقوم به، فلو وضّح الكاتب كل خيوطه السببية لما ترك للمتلقي فرصة الحدس بها والاستمتاع بلذة الكشف عنها بنفسه.

النظام المكاني:



بالنسبة للنظام المكاني البحث فإن الصور والكلمات المنسقة طبقاً له لا تسمى عادة قصة (لكنها يمكن أن تكون فيلماً)، وقد يمثل هذا النوع من الأبنية الأدبية في الشعر أو السينما أو التلفزيون ويدرس في فنونهم، إذ إن خاصيته المميزة هي وضع الوحدات في النص بطريقة منتظمة تفقد فيها العلاقات المنطقية والزمانية أهميتها، وتحل محلها علاقات مكانية شيئية تصويرية ثابتة، فإذا تذكرنا مبادئ "جاكوبسون" التي تقضي بغلبة المحور الاستبدالي الاستعاري على الشعر والأفلام، والمحور السياقي المكاني على النثر، أمكننا أن نربط هذا التصور الأخير بالوحدات الصغرى في ذاتها، محور التجاور فيه وهو النثر القصصي تنعكس علاقات وحداته الكبرى بتوافقها مع عناصر الزمان والمكان على أساس استبدالي ليتم أيضاً تكوين بنيته من عنصرين متخالفين.[8]

الثاني عشر: نظرية التوصيل المرئي



ينطلق بعض الباحثين من الأسس العلمية الحديثة لنظرية الإعلام في محاولة لخلق نظرية تطبيقية للتوصيل المرئي متخذين منهجاً تحليلياً بنائياً للرسالة البصرية في مجموعها وفي كل مستوى من مستويات تلقيها طبقاً للعناصر الدلالية والجمالية لكل من لغتها وشكلها الواضح، ويركزون على الحوار الجدلي الذي يقوم بين كل عنصرين من هذه العناصر والصراع الدائم بينهما وما يترتب عليه من تشابك وتوصيل، ثم يدرسون السعادة أو اللذة البصرية الناجمة عن تلقي الأبنية المختلفة للرسالة، فهناك لذة الشكل المتكيفة بدقة مع عمليات توقع الإيقاع وكفاءة التلقي للأبنية التشكيلية الكامنة تحت كل رسالة مرئية، وهذه الأبنية يمكن التقاطها منعزلة عما سواها من العناصر، وهناك الصورة التي تلعب بالشكل الرمزي البصري وما يشيع من إيحاءات وخصائص طبقا للمجال الدلالي لكل رمز.

---

[8] المرجع السابق. ص ص 67- 73.

البنية الأساسية للصورة:

على أن البنية الأساسية للصورة لا يمكن أن تستنفذ أبعاد الظاهرة البصرية، فالهيكل العظمي للمرأة ليس هو المرأة بأية حال، والهيكل التوصيلي للصورة ليس هو الرسالة الأكثر أهمية، وعلم الجمال ليس بديلاً عن الفن، بيد أن كل هذا لا يجعلنا نشك لحظة في مشروعية محاولة التعرف على أبنية واحد من أكثر وسائل التواصل بين البشر دقة ورفاهية وأعظمها تأثيرا في الإنسان وهو الصورة.

الأساس اللغوي لتحليل الصورة:

وينبغي لنا أولاً أن نعرف الأساس اللغوي لهذا التحليل الإعلامي كما جاء عند "جاكوبسون" باعتباره مؤسس البنائية اللغوية الحديثة، فهو يرى أن كل حدث لغوي (مكتوب ومنطوق ومرئي) يتضمن رسالة وأربعة عناصر مرتبطة بها هي: المرسل والمتلقي ومحتوى الرسالة و"الكود" أو الشفرة المستعملة فيها، أما علاقة هذه العناصر بعضها ببعض فهي متنوعة متغيرة، فقد يحدث أحياناً أن تعمل الوظائف المختلفة لها بشكل منعزل، لكن المألوف أن نجد مجموعة من الوظائف متماسكة مترابطة، لا تتكدس مع بعضها البعض ولكنها تنتظم في مراتب مما يجعل من الضروري أن نقوم بالتعرف على الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية.

وموضوع البحث الخاص بالصور هو على وجه الدقة دراستها من وجهة النظر الخاصة بوظيفتها الأساسية الغالبة، وهي الإلحاح على تحليل الرسالة في ذاتها، على أن هذه الوظيفة لا تقتصر على الصور، بل هناك فارق في الرتبة فحسب، فهي هنا منظماً لما عداها وليست تابعة لغيرها، وعندما نتصور لغة الصور على أنها لغة تقوم فيها الوظيفة الإيحائية بالدور الرئيسي الغلاب فإن هذا يساعد على فهم لغة النثر اليومية التي تخضع الوظائف فيها لمراتب أخرى، دون أن تغيب عنها تماماً بالضرورة هذه الوظيفة الإيحائية الجمالية، بل تظل تقوم فيها بدور ثانوي قابل للتحليل على المستويين التاريخي والتوقيتي للغة.

شروط ما قبل تحديد وظيفة الصور:

لكن قبل أن نحدد وظيفة الصور ينبغي:

- أن نحلل بقية وظائف اللغات ونضع هيكلها العام مما يقتضي مراجعة دقيقة لكل العوامل التي تدخل في تركيب الأقوال والأعمال الداخلة في مجال التواصل اللغوي والمرئي، فالمرسل يبعث برسالة إلى المرسل إليه، ولكي تعمل هذه الرسالة عملها لا بد لها من سياق تندمج في إطاره.
- كما لا بد من افتراض "الشفرة" التي يحل المرسل إليه الرسالة على أساسها.
- وكذلك لا بد أن نتبين ضرورة الإشارة إلى محور الاتصال، أي إلى القناة المادية للتوصيل سواء كانت السمع أو البصر في القراءة والمشاهدة، ويشار إليها عادة بخط متقطع من النقاط للإشارة إلى دورها في النقل.
- كما ينبغي الانتباه إلى الرابط النفسي بين الطرفين الذي يسمح بإقامة الاتصال.

وبهذا فإن العوامل المتشابكة التي تدخل في التوصيل اللغوي والبصري، يمكن وضعها في النموذج التالي:

السياق....المرسل الرسالة المرسل إليه الاتصال الكود أو قواعد الشفرة

وكل واحد من هذه العوامل الستة يحدد وظيفة مختلفة للغة المرئية، وبالرغم من أننا نميز بين هذه المظاهر المختلفة، فقد نجد وسائل لغوية لا ترضى سوى وظيفة واحدة بشكل أساسي، وتتوقف البنية اللغوية لأية رسالة على وظيفتها الغالبة، فقد يتغلب جانب القول، كما قد يتغلب جانب السياق مما يترتب عليه تغلب وظيفة السرد، والآخر لغة المعرفة الخالصة في العلم.

المشاكل التي تشغل فن الصورة:

- **المشكلة الأولى هي: ما الذي يجعل الرسالة البصرية عملاً فنياً؟.**

إن فن الصور يهتم بتحليل البنية الشكلية، ولما كان علم اللغة يشمل جميع الأبنية اللغوية فإن فن الصور يمكن أن يعتبر جزءاً متمماً له، إلا أن هناك معالم أخرى للصور لا تتصل باللغة وإنما بنظرية الرموز العامة وعلم "السيميولوجية" الذي سنعرض لبعض قضاياه فيما بعد.

- **المشكلة الثانية ما هي علاقة الصور بالعالم الخارجي؟**

لا شك أن هذه المشكلة لا تعني الفنون البصرية فحسب، وإنما تمس جميع أنواع القول مادام من الضروري أن تقول الحق، ويمكن لعلم الصورة أن يدرس علاقة العناصر البصرية بالعالم المتمثل فيها، أي العالم المعروض بالصورة وكيفية هذا العرض، إلا أن مشكلة الحقيقة باعتبارها مشكلة خارجة عن الصورة، تتعدى حدود فن الصور وعلم اللغة الذي لا يعنى بها، إلا أن هذا التمييز يعتمد على تفسير خاطئ للتعارض بين بنية الصورة وأبنية اللغة الأخرى، فيزعم بعض الباحثين أن طبيعة اللغة غنائية وغير مقصودة، أما طبيعة الصور فهي ليست غنائية ومقصودة، بيد أن كل سلوك لغوي لا بد له من هدف مهما اختلفت الأغراض والوسائل التي تقود إليها.

الثالث عشر: المظهران الدلالي والجمالي للصورة

تعد الرسالة البصرية حصيلة لغة خاصة وشكل محدد، يرتبطان بظاهرة إعلامية ملموسة ويشملان مظهرين متميزين: المظهر الدلالي والمظهر الجمالي، ويعتبر الاعتراف بهذين المظهرين ودراستهما وتحديد خصائصهما من أسس الإعلام للتلقي الجمالي، وهو أمر يدعو إلى توسيع ميدان الإعلام العام ليشمل هذه الرسائل الدقيقة التي لا تقتصر أهميتها على المعلومات التي تقدمها ولكنها تشمل مجموعة التأثيرات الفنية الأخرى، فالمظهر الدلالي يعتبر الرسالة، نتيجة لمجموعة من العناصر المتجمعة طبقاً لبعض احتمالات الظهور المستخلصة من قائمة توزيع الرموز العامة وقوانينها، التي تصلح لأن يتعرف عليها أفراد جماعة إنسانية، تحددها اللغة أو الاصطلاح (الاتفاق الاجتماعي).

أما المظهر الجمالي فهو على العكس من ذلك يعتمد على تنويعات لم تقنن في مجموعة من الألعاب التي تقوم بها الرسالة بحرية كافية في استخدام هذه الرموز، على شرط أن يتم الاعتراف بهذه التنويعات وتقبلها بشكل أو بآخر .

ومعنى هذا أن الرسالة المادية الناجمة عن عمل كل من المصور والمخرج تنقل لنا بنيتين مختلفتين، وكلاهما يتم تنفيذه بمجموعة من الرموز المنبثقة من هياكل توزيعية حاضرة في ذهن المتلقي، والنموذج الأول يطابق الرسالة لأنه عالمي توزيعي مقنن، أما الآخر فهو شخصي مستقل يعتمد على التنويعات الطبيعية التي قد يعنيها أي رمز من المجموعة الأولى، ولكنه لا يفقد طابعه في قابليته للتعرف العالمي.

وتمثل شبكات هذه الأبنية المعقدة معايير عالمية لما يمكن أن تعطيه للمتلقي على أي مستوى من المستويات التي قد تؤخذ في الاعتبار، ومهمة الباحث هي توضيح هذه الهياكل على ضوء ثراء الظاهرة وطبقا لنظريات علم الإعلام الحديثة.

اقتراحات تنظيم الدراسة الجمالية للرسالة البصرية:

ويقترح الباحثون تنظيم الدراسة الجمالية للرسالة البصرية على النحو التالي:

1- إدراك الرسالة البصرية كظاهرة توصيلية.
2- تحليل أشكال هذه الظاهرة اعتماداً على تصورها كشيء.
3- إحصاء أبعاد الظاهرة البصرية المستقلة، مما يؤدي إلى اكتشاف الجانب البصري وجانب البنية المهيمنة(المسيطرة)، وما لكل منهما من مظهر دلالي وجمالي .
4- البحث المنتظم للمستويات التي يمكن عزلها في الملاحظة، وإبراز الهياكل التوزيعية القائمة في كل من هذه المستويات طبقا للأبعاد الأربعة(الحكاية، الجانب المهيمن، مؤشرات لخصائص عاطفية ونموذجية، مجالات حرية التلقي لرموز عالمية).
5- دراسة هذه الهياكل التوزيعية وتصنيف الرموز في داخلها ومعرفة القواعد التي تخضع لها في التوزيع طبقا للمبدأ الذي شرعه " سوسيور " ونماه اللغويون من بعده والذي يقضي بأن اللغة(أي لغة) كائن حي متطور يعتمد على التعادل " الديناميكي " ويتسع لكل من التفسيرين النفسي والطبيعي.

ويلاحظ أن كلمة اللغة هنا تطلق بأوسع معانيها على مجموعة من الرموز المنتظمة طبقا لقواعد محددة، وعلى هذا فإن الرسالة البصرية تنحل إلى عدد من اللغات حسب المستوى الذي يتخذه الملاحظ والموقف العقلي الذي يهتم به.

6- دراسة هذه الهياكل المختلفة ومعرفة مدى تردد ظهور الرموز المكونة لها ونسبتها لقياس تعقد الرسائل المركبة التي تتكون منها.
7- تقدير كمية هذا التعقد ومداه وذلك بوضع الرسالة على محاورها المختلفة.
8- مقارنة الأوضاع المختلفة للرسالة في أمكنتها المتتالية ومعرفة مدى تنوعها وتكاملها.

وقد وضع الباحثون طبقا لهذا المنهج البنائي للدراسة الجمالية للصور هياكل أخرى توضح مستويات التلقي المختلفة وما يتخللها من عوامل طبيعية عضوية ونفسية وذوقية، وبما تكشف عنه من أنواع الذاكرة من ذاكرة مباشرة تتلقى الرموز البصرية، وذاكرة فوسفورية تؤول وتربط التجارب بما وراءها، ثم الذاكرة العامة وأبنيتها المختلفة وقوانين النسيان التي تخضع لها – وما يترتب على كل ذلك من شرح عمليات الإيحاء بطريقة علمية تجريبية.[9]

[9] فضل، صلاح. مرجع سابق. ص ص 263-267.

الملخص

الخطاب البصري أو النصي الشعري، هو خطاب ينتمي بموروثاته ورموزه إلى التاريخ، والفلسفة، وعلم النفس، والأدب، والرسم، والتصوير الفوتوغرافي، كما أنه نتاج ظواهر وحاجات إنسانية متشابكة ومعقدة، يأخذ الواقع له مرجعاً.

لغة الصور لا تبحث في اختيار عناصرها ولا في طريقة نظمها ولا في أشكالها وإيقاعها، وإنما في كيفية تمثيلها وتصويرها للأشياء.

البنية العميقة للصور، هي البنية المنتجة للمعنى، في ضوء القوانين الاجتماعية، وهي الحصيلة الثقافية التي تساعده على الوصول إلى بنية الصورة.

عندما نقول إن هذه الصورة أو هذه القصة تبرز بنية معينة، فمعنى هذا أنها هي الغالبة عليها وليس معناه أنها الوحيدة فيها.

كل حدث لغوي (مكتوب ومنطوق ومرئي) يتضمن رسالة وأربعة عناصر مرتبطة بها هي: المرسل والمتلقي ومحتوى الرسالة و"الكود" أو الشفرة المستعملة فيها.

الرسالة البصرية حصيلة لغة خاصة وشكل محدد، يرتبطان بظاهرة إعلامية ملموسة ويشملان مظهرين متميزين: المظهر الدلالي والمظهر الجمالي.

المراجع

1. فينتورا، فران. (2011). الخطاب السينمائي،.لغة الصورة. (علاء شنانة، مترجم). دمشق: منشورات وزارة الثقافة.
2. قاسم، سيزا. (2002). العلامة والدلالة. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
3. فضل، صلاح. (2003). نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة: مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة.
4. عيسى، نهلة. (2006). أثر تكنولوجيا التعبير المرئي على محتويات الصورة التلفزيونية. جامعة القاهرة: رسالة دكتوراه غير منشورة.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1- الدراسة الجمالية للرسالة البصرية تقوم على:

a. ظاهرة دلالية
b. ظاهرة إنسانية
c. ظاهرة توصيلية
d. ظاهرة تاريخية

الإجابة الصحيحة: c

2- نماذج إنتاج المعنى هي:

a. آلية وإحصائية
b. دلالية
c. قصدية
d. تقبلية

الإجابة الصحيحة: a

3- السببية تعني:

a. حقيقة الأشياء
b. النظام المنطقي الزماني
c. دوافع الفعل
d. النظام المكاني

الإجابة الصحيحة: b

الوحدة التعليمية السادسة

مناهج دراسة الصورة

أولاً: المقدمة



تصنف المناهج الحديثة التي درست الصورة (سواء الشعرية منها أو البصرية) حسب مفهوم المصطلح إلى سبعة مناهج:

- المنهج النفسي
- المنهج الرمزي
- المنهج الفني
- المنهج الرموزي
- المنهج النموذجي
- المنهج البلاغي
- المنهج السياقي

- تعاملت جميع المناهج مع الصورة بوصفها وسيطاً للتعبير ينطوي على خطاب انتقلت إليه عدوى البصر، أي خطاب ينطوي على التصورات السائدة التي تحملها اللغة المنطوقة المكتوبة واللغة المرئية، مما يضفي عليها سمة الوسيط التمثيلي.

ثانياً: المنهج النفسي



تعني الصور بالدلالة النفسية الانطباعات الحسية المسترجعة التي يبني بها الفنان عمله ويتلقاها المتلقي ويتأثر بها حين تنبهها مؤثرات معينة، وكل فنان يختلف عن غيره في طبيعة صوره، فبينما يرى واحد أنماطاً معينة فإن الآخر يسمع أنماطاً غيرها أو يلمسها، في حين يشم الثالث أو الرابع أنماطاً مباينة، والوقوف على هذا الاختلاف أو دراسته هو وقوف عند:

- طبيعة ذهن الفنان.
- ودراسة لجوهر تركيبة الفنان النفسية.
- بيان لرؤية الفنان المبدعة وخصوصيتها.

دلالة الصور النفسية عند كل من توف، فوغل:

قدمت في مجال الدلالة النفسية للصور عدة دراسات: منها دراسات "بري" و"بونل" و"توف" و"فوغل" وغيرها، وربما تكون أشهرها الدراستان الأخيرتان.

توف:

تزعم الباحثة "توف" أن طبيعة بحثها هي التي فرضت عليها هذا الفهم النفسي للصورة لأن الاتجاه الغالب في التصوير الإليزابيتي في القرنين السادس والسابع عشر كان يميل إلى الانطباع الحسي، ويتكئ عليه، وتتساءل الكاتبة بعد إيراد العديد من الأمثلة أين تكمن المتشابهات، بل أين تبدأ وأين تنتهي؟

وتخلص إلى أن الصورة بغير الدلالة التي آثرتها مضللة في حدود دراستها، كما تقول: "إننا يجب ألا نطلب من الصورة سوى أن تحمل إلينا التجربة الحسية الآنية".

فوغل:

قام "فوغل" بهذه الدراسة في كتابه "صور كيتس وشللي دراسة مقارنة".

وكان يهدف من ورائها إلى أن يرد على تلك الشائعة التي تداولها النقد الحديث ومؤادها أن "شللي" شاعر تجريدي مقفر، وأن "كيتس" شاعر تجسيدي يطفح فنه بالتلوين.

واعتمد الباحث في الرد على هذه الشائعة النتائج التي وصلت إليها من قبله "دونوي" في حديثها عن الخيال الخلاق وأنماط الصور النفسية، فدرس شعر الشاعرين تبعاً لسبعة أنماط من الصور هي: الحركية، والمتحركة، والذوقية، والشمية، والسمعية، واللمسية، والعضوية.

وانتهى إلى أن الاختلاف بينهما ليس كما صورة النقد الحديث فهما يشتركان أو يقتربان أحدهما من الآخر في الصور الحركية والذوقية والشمية والسمعية، ويختلفان في بقية الصور، فكيتس يبدع في استعمال الصور اللمسية والعضوية، في حين يبدع شللي في الصورة المتحركة، أي أن الاختلاف بينهما يكمن في النوع وليس في القيمة.

العقبات التي تواجه المنهج النفسي:

تعترضنا في المنهج النفسي عدة عقبات منها:

- عقبة المفهوم وارتباطه بالحواس.
- عقبة الإلحاح على العنصر الحسي في الفن بعامة وفي الصورة بخاصة.

عقبة المفهوم وارتباطه بالحواس:

فيما يتعلق بالأول فقد ذهب بعض الدارسين إلى الاعتقاد بأن أي إدراك حسي مسترجع هو صورة، وهو اعتقاد واسع وعريض فإن أية صورة حسية مدركة إدراكاً مسترجعاً ترمز رغم مباشرتها إلى شيء، أو تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي، وقد تكون تقديماً وتمثيلاً: (لقد طار ليل الخفاش الأسود إن أمامنا على البعد تنبسط صحارى الخلود الشاسعة) فهل يمكن أن نعتبر الصور بالدلالة هذه، وكما تراها عين الذهن صوراً واحدة يتفق عليها؟ أليس كل إدراك حسي قائماً على الانتقاء؟ ثم هل ينبه العمل الواحد في أذهان المتلقين أنماطاً واحدة متشابهة من الصور أم أنماطاً تختلف وتثير أنماطاً متعددة؟.

وسواء أكان الجواب عن هذا التساؤل سلباً أو إيجاباً فإن النتيجة الطبيعية لذلك أن أولئك الذين لهم قدرة على تركيب أو رؤية صور متنوعة أفضل من أولئك العاطلين إلا من نمط واحد، وهؤلاء أفضل من العاطلين بتاتاً، وهكذا فإن الصورة تتوقف في طبيعة دلالاتها وأنماطها وعددها على استعدادات المتلقين الطبيعية المختلفة، كما تتوقف على الأوقات التي يتلقون فيها الأعمال وعلى طبيعة تمرسهم وعادات قراءاتهم ومشاهداتهم ونشاطاتهم ورغباتهم وميولهم ونوازعهم الحسية التي تؤثر وتتأثر لا محالة بالآثار، وتوجه الصور نحو غايات معينة.

وربما تظهر المشكلة بشكل أعمق عندما نتصور مجموعة من الباحثين أوتوا استعدادات مختلفة، ثم نموا قدراتهم بمفاهيم دراسية مختلفة، ثم قدمت إليهم أعمال واحدة فإن الأمر المتوقع أن الاتفاق حول طبيعة صور العمل وأنماطها يصل في الغالب إلى درجة الاستحالة، وإذا كانت النتيجة الأولى لذلك كله أن الصور المنبهة عن طريق الحواس المختلفة تقع بين حدين: العدم والتنوع، فإن النتيجة الثانية هي القول بعدم التوصيل في الصورة.

والسؤال الآن إذا كنا لا نستطيع أن نصنف المتلقين في مجموعات معينة فكيف نستطيع أن نقدم دراسة منهجية وبطريقة علمية موضوعية نقترب فيها وبها من الصورة أو من الفن على العموم؟ لقد اقترحت "دونوي" أن تكون النتيجة المشتركة التي تخلص إليها أعداد كبيرة من المتلقين يعرض عليهم نص واحد في ظروف مختلفة، هي الحكم الفصل في الحديث عن الصور.

عقبة الإلحاح على العنصر الحسي:

العقبة الثانية وهي العنصر الحسي في الصورة وفي العمل البصري، إننا نجد في هذه العقبة أن ثمة معادلة في هذا المجال تقول: "صورة تجربة معاشة"، أي أننا حين نعثر على صورة نعثر على تجربة معاشة حقاً، وبكلمة أخرى إن المصور أو الشاعر لا بد أن يكون قد رأى أو أدرك حسياً ما يستطيع أن يتخيله أو يصوره، وعلى هذا الأساس أقامت إحدى الباحثات دراستها عن "تراهيرن" Traherne معتمدة على صورة وحدها لتتحدث عن حياته دون أن تكون لديها سواها من الوثائق ظناً منها أن تلك الصور نابعة حقاً من حياته التي عاشها، وهذا الاتجاه خاطئ تماماً.

وفي الحق أن هذا الدور قد اختلف فيه وتباينت وجهات النظر حوله، لا بل إن أهميته قد تطورت حسب تطور الفلسفة نفسها، فحين يقول البعض إن البناء البصري بناء حسي وتجسيدي، ينفي فريق آخر هذا الإدعاء، ويبدو أن الرأي السائد يميل إلى تأكيد ظاهرة التجسيم والتمثيل الحسيين، وينفر من التجريد وإطلاق العقال للأفكار العامة، فالواقع على سبيل المثال يمثل "لكوفن" أوضح الصور الفنية، وأكثر الأشياء المرئية ثباتاً بالذهن، وهو عند "بري" التصوير الفني للتجربة الحسية، وما التصوير الفني سوى أن تمر التجربة بالذهن فينقيها ويعدل من بنائها، ويحولها إلى صورة فنية قوية الأثر تهب الشيء عمقه وأثره الفعال، ويقول بوضوح: "إن وظيفة التصوير هي أن ينقل إلينا الإحساس بالأشياء لا المعرفة بها"، ويبالغ في أهمية الصور فيزعم أنها لا تصنع من الكلمات على الإطلاق، وإنما من المنبهات الأصلية التي تثيرها الحواس أولاً".

وتتفق "ريكيرت" في موقفها إزاء الصور مع "بري"، حين ترى في الصور نتاجاً ذهنياً لا يقدم المعنى العام للتجارب العاطفية وإنما يقدم التجارب العاطفية نفسها في صور مثل حواس البصر والسمع واللمس والذوق والشم، وتقول: "إن الصورة الفنية هي التعبير عن التجربة على هيئة صور تثير صوراً ذهنية"، أي تقديم التجربة بعد أن يقوم العقل بتحويلها إلى هذه الصور.

ونحن نعتقد أن هذه جميعاً على اختلاف درجاتها آراء تغلو في الاتكاء على العنصر الحسي وتعليه على حساب بقية العناصر المشكلة للصورة الفنية، إن الصور كأي خلق آخر نسج خيوطه الإحساس والعاطفة والفكرة، ورغم أن الخيط الأول أو العنصر الأول هو أهم هذه الخيوط أو العناصر، إلا أن أي تحليل للفن يجب أن يقوم في ضوء العلاقات والارتباطات المتداخلة الملتحمة بين الخيوط المشكلة للنسيج، والتي لا

يمكن لها أن توجد منفصلة بعضها عن بعضها الآخر، وبالتالي فلا يمكن لها أن تدرس بصورة إعلائية منفصلة.[1]

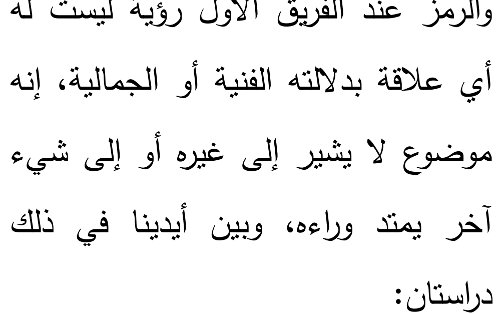
ثالثاً: المنهج الرمزي

فريقا المنهج الرمزي:

ينقسم الدارسون في نطاق هذا المنهج تبعاً لفهمهم الرمز إلى فريقين:

الفريق الأول:

يرى الفريق الأول في العمل البصري الواحد رمزاً كلياً وحسياً، والفريق الثاني يرى فيه تياراً من الرموز العضوية الملتحمة.



والرمز عند الفريق الأول رؤية ليست له أي علاقة بدلالته الفنية أو الجمالية، إنه موضوع لا يشير إلى غيره أو إلى شيء آخر يمتد وراءه، وبين أيدينا في ذلك دراستان:

- الأولى "صور ورد زورث الفنية" "لمارش".
- والثانية "الصورة الرومانسية" "لكير موند".

[1] اليافي، نعيم. مرجع سابق. ص ص 69-74.

وتصدر الدراستان عن اعتقاد بوحدة الفكر واللغة والصورة، وحدة لا تمت إلى الجذر البلاغي بسبب كبير، وتعترضنا هنا كما اعترضنا في المنهج السابق مشكلتان:

- الأولى هي دور العنصر الحسي ومكانه في الصورة.
- والثانية هي مفهوم الصورة بدلالتها الرمزية، أو كما أدعوها "المشكلة الحرفية لدلالة الرمز الحسي".

وإذا كنا قد عرضنا للرمز وأنواعه وطبيعته الفنية فيما سبق من المقرر، مما لا حاجة إلى إعادته، فإننا نقول هنا إن الرمز لا يمكن أن يكون كذلك إلا بدلالة سياقية عامة أو خاصة لا تحكم فيها، الرمز موضوع يشير إلى موضوع آخر وإن كان فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه إليه أيضاً لذاته كشيء معروض، والفهم الذي آثرته هاتان الدراستان للرمز لا يحمل هذا المعنى.

وفي وضع مارش يبدو أن فهمها الضيق لطبيعة الاستعارة وعدم إدراكها الكامل لعملية المقارنة بين المركبين ولا كيف يعملان معاً داخلها، قد جنحا بها نحو الدلالة الكلية للرمز، فهي ترى في الاستعارة استعمالاً للصورة الواحدة في أكثر من موضوع، وهذا هو الاستعمال البدائي القديم للاستعارة بسبب ضآلة المعجم البصري، ولكنه ليس الاستعمال الوحيد لها، فهناك استعمالات أخرى وأنواع وضروب نشأت وتطورت بتطور الألوان البلاغية.

الفريق الثاني:

أما الفريق الثاني فيؤمن بالتكون الشعائري للفن، وينجرف وراء فكرة "النماذج العليا" أو الصور الفطرية التي تظهر في بعض الأعمال بصورة رموز عضوية، ويعرفها "يونغ" فيقول: إنها صور ابتدائية لا شعورية، أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لا شعورية لا تحصى شارك فيها الأسلاف في عصور بدائية، وقد ورثت في أنسجة الدماغ بطريقة ما، فهي إذا نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية.

والسؤال هنا كيف تنتقل هذه النماذج جيلاً بعد جيل؟ إننا نلحظ دوامها واستمرارها، ولكن هذا وحده لا يكفي، لا بد أن نعرف كيف تورث هل تنطبع في أنسجة الدماغ وتورث في البيئة العضوية الحسية كما يقول "يونغ" ويجد برهانه على ذلك في الانبعاث التلقائي لهذه النماذج القديمة في الأحلام والأوهام عند

أفراد لم يجدوا طريقهم بعد إلى المادة الثقافية التي تتجسم فيها هذه النماذج، أم تورث كما يقول سواه في البيئة الثقافية وتستعاد كتجارب طفولية مثالية قد تتغير جذرياً من مجتمع إلى ثان أو من جيل إلى آخر، وبذلك نحطم نظرية "فايسمان" التي تنفي توريث الحقائق المكتسبة، وتقول فقط بتوريث الحقائق العضوية التي تحملها الخلايا الجرثومية، أم تورث أخيراً عن السبيلين معاً كما ترى "بودكين" حين أعلنت بكل وضوح "ذات عليا" يوجد فيها عاملان موروث ومكتسب!؟.

ومهما يكن من أمر هذه الطروحات، فإن معظم مناهج دراسة الصور كانت تبحث عن موادها وعللها وأسبابها ولا تسأل عن دلالاتها، وفي رأي "بيرك" أن الإجابة عن هذا السؤال الأخير لا تقدمه سوى دراسة الصور في ضوء فكرة النماذج العليا، وإن أي باحث لا يخطو في بحثه إلا خطوات قليلة حتى يجد نفسه في نطاق الرمز النموذجي الذي تطرحه فكرة الصلة العضوية بين الصور للموضوع الواحد.

مفهوم الرموز عند "بيرك":

قدم "بيرك" تبسيطاً لمفهوم الرمز في ثلاث حلقات:



1- تقدم أية سلسلة من الصور الرمزية للعمل الواحد عنصراً مركزياً ليس لطبيعة الفنان أو الأثر في علاقتيه الموضوعية والذاتية، وإنما لجوهر الصراع الذي يتجلى في العمل.
2- يمكن اكتشاف هذا الصراع إذا تتبعنا العلاقات والارتباطات المتداعية التي تنشئها الصور العنقودية في جملة الأفعال والمواقف والأحداث والتي تقدم أفكاراً معينة عن البطولة والكمون والفرار.

3- إن التحول الذي يحدث في هذا الصراع يتضمن انتقالاً واسعاً من وضع واحد متفرد لكل قيمة، إلى وضع تتداخل فيه جميع القيم كما يتضمن انتقالاً آخر من الحركة إلى السكون.

وقد استخلص بيرك الحلقات أو الأسس السابقة من دراسته للشعائر، وافترض أن صور المصور تشبه صور الأحلام لا رقيب عليها يحجبها، ولا إحساساً بالعار يمنعها، إنها تختلف عن تصريحاته وعباراته المباشرة، ولذلك فهي تكشف دون أن يدري عن المراكز الحقيقية لاهتماماته، وقد وصل إلى وضع عدة علاقات رمزية لهذه الأسس مثل هاتين العلاقتين أو المعادلتين (موت الشر حياة الخير)، و(الموت عودة الحياة) في عهدي الطفولة والمراهقة.

اقترابات النماذج العليا:

ثمة إقترابين من القواعد الأساسية أو فكرة النماذج العليا وصورها التي تكمن وراءها.

الاقتراب الأول:

الاقتراب الأول سار فيه أصحاب الانتروبولوجيا المقارنة، ولئن قدر للمنهج الثاني أن يكون له رائد فإن الأول لا يترأسه واحد بل يعود الفضل فيه إلى مجموعة من الدارسين خطا كل واحد منهم خطوة في هذا الميدان، من هؤلاء "فيكو" الذي انتهى إلى أن الإنسان البدائي كان يستخدم الصور كلغة شعرية، لها منطقها الخاص ومبدؤها البنيوي، وافترض أو استبصر أموراً كثيرة أثبتتها بعد ذلك الأبحاث، ومنهم فريزر (1854-1941) في كتابه الكبير "الغصن الذهبي" الذي حوى خلاصة الفكر الأنتروبولوجي النظري، والذي أثر في معظم الدراسات التي خلفته.

الإنسان في هذا المنهج حيوان رامز، والإنسان البدائي الذي لم يكن يعرف ازدواجية الذات والموضوع، المدرك والمدرَك كان يجسد فكره بالترميز، ويعبر بالأسطورة، الأسطورة الرمز هي لغة البدء (النقوش والرسوم البدائية) ولغة الشعر معاً، وإذا كانت الخبرة الوجدانية هي النمط الجوهري للصور فإن الوجدان الذي يعبر عنه العمل لا ينفصل عنه، إنه كائن فيه كحالة (قتامة وعتمة) كامنة في أعماقه، الفن كشف عن مظهر أصيل في حياتنا وليس لعباً أو تسلية، هو شكل رمزي للمعرفة لأنه ينقل إلينا أو يجسم عياناً مباشراً باستمرار، ويحمل تعبيراً حياً، ويحيطنا علماً بحقيقة ذاتية، وهو بذلك كله يستقل كعالم قائم بنفسه، معزول تماماً عن بقية العوالم، الصورة فيه ليست بديلاً وإنما هي الخلق، والرمز ليس أحد مظاهر الحقيقة

بل الحقيقة الوحيدة، والصورة، الأسطورة المتجددة، تيار التوترات والقرارات ليست مجرد تفريغ أو تعويض لأنها الطريقة والرؤية.

الاقتراب الثاني:

الاقتراب الثاني سلكه أصحاب الميتولوجيا النفسية.

يعود الفضل بالاقتراب الثاني من فكرة النماذج العليا إلى رائد المدرسة "كارل غوستاف يونغ" في كتبه ومقالاته العديدة التي يذهب فيها إلى أن النماذج العليا موجودة في حلقات سلسلة النقل أو التعبير كلها، كتصورات في اللاوعي عند المصور، وكموضوعات أو سلاسل من الصور، وكتصورات في اللاوعي أيضاً عند الجمهور.

ويبني فكرته هذه على "اللاوعي الجماعي" الذي يختزن الماضي الجنسي أو العنصري الذي ولّد الأبطال الأسطوريين البدائيين، ولا يزال يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدن، ويجد هذا اللاوعي تعبيره الأكبر في رمزية تتجاوز حدود الزمان، غير أنها مألوفة نسبياً لأنها رمزية ما تزال تتكرر أبداً، ويقول يونغ: إن الفنان والمريض بالعصاب يعيدان بتفصيل الأساطير المستمدة من التجارب الشعائرية عند الإنسان البدائي أحياناً عن وعي وأحياناً من خلال عملية "حلمية" إلا أن الفنان مع هذا ليس شخصاً مريضاً بالعصاب، بل هو في الحقيقة فناناً لأنه "الإنسان الجماعي" الحامل والمشكل للنفس الإنسانية الحيوية لا شعورياً"، وفي رأي يونغ أن العمل الفني حلم أو كالحلم بنية عضوية تركيبية متماسكة، ورؤية رمزية محكمة تحتوي معاني ضمنية، نظمت أجزاؤها وفق منطق المخيلة، إنه طاقة نفسية مؤثرة مفعمة بلعبة المتناقضات المتوافقة، الصورة مثل الحلم تمنحنا معرفة بأنفسنا، وتتطلب منا أن نضع لها تفسيرنا الخاص.

اتجاه النماذج العليا:

لا يمكن أن نعد كل صورة جذرية مفردة من نتاج اللاشعور الجمعي وجدت في العمل صورة فطرية من النماذج العليا، فلكي تكون الصورة كذلك لابد أن تكون لبنة في بناء عام يشير كل حجر فيه إلى النظرية، فالنماذج العليا لا تقع إلا في جذور تصوير له صفة عاطفية خاصة، ويقوم على عاملين هما اللاوعي الجماعي، والتكون الشعائري (الاتفاق الجمعي).

خيوط النماذج العليا:

قدم بعض الباحثين حبكة عامة لصور النماذج العليا في ثلاثة خيوط ترجع في النهاية إلى علاقة التوتر والجذب بين الحياة الإنسانية الداخلية وبين العالم الخارجي، وهذه الخيوط هي:

1. الولادة وعنصر الخلق.
2. الحدس وعنصر الموت.
3. عودة الحياة.

ويمكن أن نتصور هذه الخيوط الثلاثة تلتحم في دورة دائبة تبدأ من الصراع فالأزمة فالتعقد فالانهيار وأخيراً الكشف.

شخصيات خيوط النماذج العليا:

الشخصيات الرئيسة التي تعتمد عليها هذه صور هذه النماذج هي: الذكر، الأنثى، والبطل (الشيطان، الله).

تصور الأنثى أو المرأة دائماً في صورتين متقابلتين فهي منقذة ومحطمة في آن، وإلى جانب ذلك نجد شخصيات حيوانية ونباتية وطبيعية وخاصة تلك التي تملك الصوت كالعواصف، حيث يقوم صوتها بدلالة محددة، وكالصحراء والبرد وغروب الشمس والطين والطحالب، وكلها صور مظلمة لها إشاراتها، وثمة صور مزدوجة تحل دلالتين مثل النار والماء.

فالأولى محرقة وخالقة، تحرق الحياة وتكون سبباً للحياة، والثانية قبر ورحم إنها تغرق بطوفانها وتخصب وتطهر بفيضها المعطاء، وتلد الحياة من جديد.

موضوع صور النماذج العليا:

يقوم الموضوع العام لصور النماذج العليا على أساس أنه تنوير مصحوب بتفريغ متنوع للرغبة الحرة والضرورة، والثورة والتقليد، الفرد والمجتمع، الواحد والكثرة وهكذا ......الخ.

نقد اتجاه النماذج العليا:

وجد اتجاه النماذج العليا من يعارضه، ويحمل عليه، حيث يرفض فابرامز في مقالته "النسيم المتجاوب" الأخذ به، لأن اللجوء إلى علم النفس في تفسير الأعمال أو حتى الظواهر الفنية يحطم فرديتها، ولا يلقي بالضوء على جوانبها التقنية، بل ويجعلها تشترك مع غيرها من ظواهر السلوك، أو تراث البشر الشائع الذي لم يتشكل بأشكال فنية.

يقول ابرامز: ربما يبدو غريباً أن أرفض طويلاً أن أسمي "الريح" صورة نموذجية عليا أو صورة فطرية، وكان يمكن أن لا أتردد قط لحظة في استعمال هذا اللفظ السهل إذا كان مابين أيدينا مجرد التوحيد بين رمز مادي دائم وبين حالة نفسية، بيد أن هذا الاصطلاح كما يستعمله النقد الحديث يوحي بدلالات لانريدها هنا، فحتى نشرح مثلاً أصل أو منشأ صورة الريح كرمز للحياة الباطنة في الإنسان والأشياء، يكفي أن نشير إلى طبيعة الإنسان التي فطره الله عليها، وإلى بيئته المادية العامة، فكون الأنفاس والريح مظهرين لشيء واحد هو حركة الهواء، وكون النفس دليل على الحياة، وتوقفه دليل على الموت، وهي أمور يلاحظها الإنسان العادي مثلما نبصر الشهيق والزفير، واليأس والفرح، والنشاط والخمول، والميلاد والوفاة في الإيقاعات البيئية الدائمة للطبيعة من سكون وعاصفة، وجفاف وأمطار، وشتاء وربيع...الخ.

فإذا كانت هناك ثمة علاقة بين تجربة داخلية عامة، وبين شبيه لها في عالم الطبيعة أصبح من السهل أن تشيع في تراث البشر البدائي، ويتضمنها فن الإنسانية الشائع المكتوب عنه وغير المكتوب، ولا أعتقد أننا بحاجة إلى أن نفترض مثلما يفعل (يونغ) أن الصورة الفنية بعد أن تؤثر في جهازنا العصبي تتسرب إلى الباطن ثم تظهر بصورة متقطعة من لاشعورنا البشري، ولكننا بطبيعة الحال إذا أحطنا الصورة الفطرية بسياج من الحياد التام، أي إذا نبذنا كل إشارات غامضة إلى الصور البدائية، أو إلى الذاكرة البشرية، أو إلى الأعمال الخارجية عن حدود الزمان وجدنا أن نقد الصور الفطرية سوف يعتمد على الاستجابة العامة لهذه الصور في كل زمان ومكان.

واستناداً إلى هذا الرأي يمكننا أن نفهم النقد القائم على أساس نظريات الصور الفطرية بأنه نقد يشوه إن لم يحطم خصائص الأعمال الفنية التي يشرحها، فالمتلقي الذي يصر على البصر في الخصائص الفنية الدقيقة للصورة، ويكتشف أنماطاً لمعان بدائية عامة لا يقصدها المصور، وتخرج بالتالي عن نطاق الصورة، يدمر بلا ريب فردية الصورة، ويهدد بإلغاء كيانها كعمل فني، والنتيجة أن مثل هذه القراءة هي تحطيم للتنوع الحافل الذي يتسم به كل عمل فني وحصره في مفهوم واحد أو في عدد محدد جداً من المفهومات أو الأنماط الفطرية والتي تشترك فيه أكثر من صورة واحدة، بل وتشترك فيه مظاهر عدة غير فنية كالخرافات والأحلام وتهويمات اللاشعور.[2]

والحقيقة أن هذا المنهج يصلح لدراسة كل ما اصطلاحي ولا يشير سوى إلى نفسه (إشارات المرور، الرموز الخاصة بالمهن أو المؤسسات أو الأحزاب أو الأديان..الخ)، أي كل ما يقوم على دراسة شكل الإشارة والإحساس الصادر عنها بشكل مباشر رغم اعتباطية العلاقة بينهما.

رابعاً: المنهج الفني



يعتمد هذا المنهج على الفهم البلاغي لمصطلح (صورة) ثم يفترق في اتجاهات: يدرس الأول منها طبيعة العلاقة الازدواجية بين مركبي الصورة، أو طبيعة التركيب الفني بين المحمول والوسيلة، في حين يؤثر الاتجاهان الآخران أن يحافظا على وحدة الناتج النهائي لعملية المقارنة، ويدرسان الصورة.

[2] المرجع السابق. ص ص 75-86.

وقد مر معنا في الاتجاه الأول موقف (ريتشاردز) الذي يذهب إلى أن المشكلة الرئيسة تكمن في العلاقة بين حدي الاستعارة، وكل دراسة لطبيعة هذا اللون لابد أن تنطلق من نقطة أساسية وهي أن نحدد عنصر العلاقة الذي نتكلم عليه، ومن أية زاوية نتكلم.

ويمكن أن نتخذ دراسة (ولز) التطبيقية عن (الصورة الشعرية في الشعر الاليزابيتي) مثالاً على هذا الاتجاه فهو يبدأ من النقطة نفسها فيسمي:

- الحد الأول (الاصطلاح الأساسي major term).
- الحد الثاني (الاصطلاح الثانوي minor term).

الأنماط الصورية السبعة:

يقدم (ولز) سبعة أنواع أو أنماط من العلاقات الصورية بين الحدين (الأول والثاني)، حيث يبنيها على أساس تركيب مجموعات الأشكال البلاغية ترتيباً تصاعدياً من أحد الأنماط التي تقترب اقتراباً شديداً من التعبير الحقيقي إلى أعلاها الذي هو أكثرها إغراقا في الخيال، وإن كان السلم لا يتدخل في تقويم الصور.

وهذه الأنماط الصورية السبعة هي: البارزة، المزينة، الثرية، المركزة، الغارقة، الجذرية، الممتدة، ونستطيع أن نرتبها ترتيباً تصاعديا حسب الملاحظات التاريخية والتقويمية التي يقدمها الباحث:

(البارزة) و(التزينية):

أكثر الصور البدائية من الناحية الجمالية هي (البارزة) و(التزينية) (أو استعارة الجماهير واستعارة التزيين) اللتان ينقصهما العنصر الذاتي الضروري، ويربطان في غالب الأحيان بين صورة طبيعية وسواها بدلاً من إنشاء علاقة حية بين العالم الخارجي للطبيعة والعالم الداخلي للإنسان.

فبالنسبة للبارزة فإن فترات الثقافة المبكرة تتسم بها، وبما أن معظم الناس لا يتطورون عن مستواهم دون الفني فإنها تشيع في الأشكال غير الفنية، وتنتهي إلى أي عصر.

ومن الناحية الاجتماعية تشكل أنماط الصورة هذه عدداً كبيراً هاماً من الاستعارات الغليظة، وتظل أسس العلاقة فيها وفي التزيينية منفصلة ثابتة غير متداخلة، ويعتقد (ولز) أنه في أرقى صور الاستعارة يغير كل وجه شبه سواه حتى ينتج جانباً ثالثاً يهئ لخلق إدراك جديد للعلاقة.

(الثرية) و(المركزة):

نجد بعد ذلك في السلم الصورتين (الثرية) و(المركزة)، وهما نوعان على التوالي من (البارزة) و(التزيينية) ولكنهما يحتاجان إلى دقة وجهد في تبنيهما.

والأولى مقابل بين شيئين عريضين لهما قيمة تخيلية مقابلة مباشرة، أي تعتمد على تقابل السطحين والتقائهما، وتشمل هذه الصورة المقارنات غير الدقيقة والعلاقات القائمة على درجات غير محددة من أوجه الشب.

في حين تشبه الصورة المركزة الرسوم البيانية التي تشيع في كتب الدين في العصور الوسطى، فهي توضح الموضوع ولكن بتصغيره، واستخدام الرسم البياني.

ويقول (ولز) إن الناس تخطئ في إدراك هذه الصور فتظن أنها رمزية أو تمثيلية، وطبيعة هذه الصور التقليدية وقيامها على المجردات أكثر من المجسدات وعلاقتها الوثيقة بالفنون البصرية والشعائر الرمزية جعلت الكاتب يحدد مكانها في تاريخ الثقافة قائلاً إنها ذات صلة متينة بالدين وروح العصر والكاثوليكية.

الغارقة فالجذرية فالمرتدة:

حين نرقى نجد أرفع ثلاث درجات من الصورة وهي تصاعدية: الغارقة فالجذرية فالمرتدة، والأولى تشيع في العصر التقليدي، والثانية في الميتافيزيقي، والثالثة لدى "شكسبير وبيكون وبراون وبيرك" والعناصر التي تشهد لهذه الصورة بالتفوق هي خصائصها الفنية ورفضها التصوير البصري المباشر، وجوهرها قيامها على التفكير الاستعاري وتداخل مركباتها وتزاوجها المثير الخلاق، والصورة الأولى (الغارقة) (ويجب أن لا نخلط بينها وبين الصورة البالية أو الخابية FADED) تظل في مستوى يحول دون رؤيتنا

لها رؤية كاملة، وتوحي عادة بالحسي والمجسد دون أن توضحه أو تحدده، وافتقارها إلى المعالم البارزة الصارخة يجعلها ملائمة لتجسيد التأملات.

أما الصورة الجذرية (وربما سميت كذلك لأن مركباتها لا تلتقي إلا عند جذورها، وعلى أساس منطقي في مثل الدافع الأول أو السبب البعيد، وإن كان هذا لا يمنع أن تلتقي عند السطوح الواضحة لها) فلعلنا نجد لها وصفا ليس شاملاً ولا دقيقاً غير أنه يؤدي غرضنا فنقول إننا غير شاعرين، إما لأنها مألوفة جداً، أو لقصد النفع منها، أو لأنها تقوم على أساس علمي، إن الصورة الجذرية تتوسل بجانب استبصاري ليس له ارتباطات عاطفية ولذلك فهي أقرب إلى التفكير المجرد، أو الاستعمال الوصفي، ويقول (ولز) ورغم ذلك فإنه لا يمنع أن تستق هذه الصور موادها من آبار اعتدنا أن نجد فيها ماءً رومانسياً كالأنهار والبحار والجبال.

وأخيراً نصل إلى الصورة المرتدة وهي كما يوحي اسمها على نقيض المركبة، إنها صورة العاطفة المشبوبة والتأمل الأصيل، وتصل إلى أوجها في الاستعارات الشاملة الشائعة في الفلسفة والدين، وإذا شئنا تحديداً لها قلنا إنها ذات أوجه شبه يفتح كل منها آفاق عريضة أمام الخيال، ويعدل كل مركب فيها صاحبه، إنها تلك التي نجد فيها أهم صور التأثير البصري، ألا وهو التفاعل والتداخل والالتحام بين المركبات.

الأنماط الجديدة للصورة في نطاق الرؤية الكلية للصورة:

نجد في نطاق الرؤية الكلية للصورة الاتجاهين الآخرين أو النمطين من البحث:

- يتجه النمط الأول نحو المضمون.
- يتجه النمط الآخر نحو الشكل.

صدرت عدة دراسات حول النمط الأول (مضمون الصورة)، وامتدت حتى اليوم، وتركز جميعها حول المصادر التي تستقى منها الصور، أو حول موضوعاتها وموادها ومجالاتها، وما يمكن لهذه كلها أن تكشف عنه من ذوق العصر أو الفنان وطبيعة شخصيتهما ومزاجهما وأفكارهما ومعارفهما، وبكلمة مختصرة ماذا تخبرنا عن فرديتهما وخصوصيتهما وروحيهما، روح الإنسان الفنان وروح العصر الذي وجد فيه.

وتنهج معظم هذه الدراسات الطريقة الإحصائية Statistic way في رصد الصور وإن كان بعضها يجمح إلى دراسة الصور في نسقها الفرد، في حين يؤثر بعضها الآخر دراسة الصور في تجمعاتها، أو ما يمكن أن يسمى (نقد عناقيد الصور).

الفرق بين الدراسة العنقودية والدراسة الإفرادية، أن هذه تتبع تداعي الموضوع الواحد وصوره في ذهن الفنان في جميع أعماله فتقول لنا إن صورة كذا ترتبط في ذهنه بكذا، في حين تقوم الدراسة الأخرى على رؤية الصورة في صلتها بغيرها في العمل الواحد، وبعد ذلك تلتقي الدراستان في أنهما تفصلان الصور عن نطاقها الحي وتجردانها من نسقها.

ركزت هذه الدراسات العديدة على مضمون الصورة، ولا يقابلها في دراسة شكل الصورة وتطورها سوى العدد المحدود من الأبحاث، الذي سخر من طريقة الإحصاء التي اتبعتها الدراسات المضمونية، مما يدمر إحساسنا النابض بوحدة العمل الفني، وتنوع ظلاله، وثراء أصباغه.

أكدت هذه الدراسات أن المصدر الأساسي للخطأ هو منهج الإحصاء المضلل الذي لا يمكن له أن يحرز نتائج مرضية في الدراسات الفنية، لأن الإحصاءات توهمنا أن المادة المبوبة تحت إحدى البطاقات مادة من نوع واحد متساوية في دلالتها، فإذا انتهينا مثلاً من إحصاء مسرحية ما إلى أن ثمة ثلاث صور للبحر تقابل ثمان صور للحدائق وجدنا بين أيدينا إحصاء قد ضللنا بدل من أن يفيدنا، فربما كانت صور البحر صوراً سائدة شاملة، وربما كان موقعها في العمل وعلاقاتها بالشخصيات التي نطقت بها سبباً أو أكثر لكي تميل كفة الموازنة إلى جانبها رغم قلة عددها.

وإذا كان لنا من كلمة نقولها هنا فهي إعادة تلك المشكلة التقليدية عن خطر الفصل بين الشكل والمضمون، والاعتماد على منهج واحد يتناسى معه بقية المناهج أو نتائجها، فالدراسات التي وقفت عند مضمون الصورة أو مادتها دون أن تتضمن أي تحليل لبنائها أو تطورها لا تفترق في قليل ولا كثير عن الدراسات التقليدية التي اهتمت بمعنى العمل أو موضوعات الصورة، وقد وصلت معظمها إلى نتائج مخيبة.

ومثل ذلك يقال عن الدراسة الشكلية والتطورية للصورة وإن كانت أقل مخاطر وأكثر أهمية من سابقتها، فأي مصور يحاول أن يقدم دلالة أو وجهة نظر أو مضموناً، لا يستطيع أن يصل إلى ذلك عن طريق الشكل أو دراسة تطور الصورة فحسب دون الإشارة إلى غرض العمل والقصد من ورائه، إن البناء الفني يتأثر ويؤثر بما يحمله من قيم ومعطيات، ويشكل معه وحدة هي العمل بأكمله، ودراسة قطاع واحد من هذا العمل، أو فصله عن بقية القطاعات لا يلقي بالضوء الكافي على طبيعته، وعلى هذا يمكن أن نزعم أن معظم الأخطاء في هذه الطريقة أو تلك تأتي من اتباع منهج واحد وتجاهل آخر، أوسلوك طريقة ونسيان أخرى.

ونحن نعتقد من هذه الجهة أنه سواء أردنا أن ندرس الصور للوصول إلى فن المصور وتطوره، أم للوقوف على شخصيته أو فرديته أو حياته فلا بد من أن تتعاون الأخبار ومعطيات الصور، شكلها وتطورها، بناؤها ونماؤها، الخارج والداخل فيها حتى نكون أقرب ما نكون من الصحة والسلامة والحقيقة التي نتلمسها ونسعى إليها جميعاً.[3]

يستخدم هذا المنهج في دراسة الأساليب البصرية التجريبية، والتي تنظر إلى الصورة ساكنة أو متحركة باعتبارها تصميماً تقنياً، ومفهوماً جمالياً غير مستقر وغير محدد لقابليته للتغيير في لحظة بتغير تركيبه.

خامساً: المنهج النموذجي

مفهوم المنهج النموذجي:

هو منهج يهتم بدراسة ما يقع تحت المحتوى الظاهري للصور والنصوص، والبحث عن المعارضات الثنائية والمقارنات الموجودة فيها، والاستبدالات المستخدمة في سياق معين، أو في سياق العلاقات الترابطية "العلاقات النموذجية"، إضافة لمقارنة الإشارات الموجودة في النص مع أخرى كان يمكن اختيارها في ظروف مشابهة، وبأي مستوى رمزي يمكن أن يتم ذلك، ولأي هدف بلاغي.

[3] المرجع السابق. ص ص 87- 95.

ميزات المنهج النموذجي:

ميزة هذا المنهج أنه يسمح بإقامة علاقات مقارنة بين "دال" موجود في النص و"دال" غائب في الظروف المشابهة، كما أنه يمكن أن يطبق بأي مستوى رمزي، بداية باختيار كلمة معينة أو صورة أو صوت أو اختيار أسلوب، إلا أن مجالات تطبيقه تتم عبر تحييد إشارات معينة لدراستها، إضافة لتحييد المتلقين.

ويعتبر هذا المنهج مناسباً لتحليل الأعمال الدرامية، والأفلام السينمائية لاهتمامه بالبنية الداخلية بمعزل عن العوامل الخارجية، أي التعامل مع ما هو سينمائي أو فيلمي (صور متحركة) فقط.[4]

سادساً: المنهج الرموزي

مفهوم المنهج الرموزي

المنهج الرموزي هو المنهج الأكثر شيوعاً من حيث الاستخدام في دراسات التحليل السيميولوجي الغربية، خاصة في مجال الإعلانات المصورة، وهو يطبق على جميع النصوص الإعلامية بما في ذلك التلفزيون، حيث يبحث في علاقات التضمين والفروق وقواعد المجموعة التي تم استخدامها في النص، مع تمييز الإشارات والرموز ذات المعنى فيه (رموز نصية، رموز اجتماعية) وفق خطة تعمل:

- أولاً على مستوى القول "من، لماذا، كيف، هل...الخ".
- ثانياً على مستوى الكيف، أي توليد المعاني البصرية التي يمكن إجراء تحليل عليها.

عيوب المنهج الرموزي:

يكمن عيب المنهج الرموزي في كونه يستند إلى نموذج لغوي، كما أنه يعتمد في استنتاجاته على التفسير الشخصي للباحثين، مما يفقده جزء من علميته ومصداقيته، وهو أمر دعى كثير من الباحثين إلى المناداة بإلغائه وعدم الاعتداد به على المستوى التجريبي، أو دمجه بمنظورات بحثية جديدة، لأنه (على حد تعبير

[4] عيسى، نهلة. مرجع سابق. ص 126.

الباحثين) هدف متحرك يغير شكله إلى سائل عند اللزوم، أي قابل للتطبيق على أي شيء وكل شيء، مما يتجاوز أي ضبط أكاديمي مطلوب.

بل إن بعض الباحثين يصنفونه كمنهج من مناهج الإرهاب الثقافي لإدانة شعوب معينة بصفات من الصعب محوها عبر التحليل الرموزي الكيفي (تمارس أمريكا دوراً قريباً من ذلك عبر اتهامها للدين والثقافتين الإسلامية والعربية، بالاعتماد على نصوص وصور وحوادث مجتزأة من سياقها الاجتماعي والتاريخي، بل والنصي أيضاً)، ويكرس صور نمطية (غير حقيقية) عن شعوب وثقافات، وربما برامج ومؤسسات دولية، بحيث تصبح هذه الصور غير قابلة للدحض بسهولة بسبب استنادها إلى حوادث واقعية تم تضخيمها وتحويلها إلى شعار رموزي عن هذه الشعوب أو البلدان أو الثقافات.[5]

سابعاً: المنهج البلاغي (الاستعاري البلاغي)

يعتبر هذا المنهج من أكثر أنماط التحليل اعتباراً في الدراسات السيميولوجية المعاصرة، وهو قريب لنموذج التمثيل الثقافي المرئي، حيث يهتم برصد الإشارات في النصوص والصور كجزء من الحياة الاجتماعية، وبدراسة ما بعد مجال النص، كما أنه مهتم بالاستعارة الرئيسية له، وهو ما يعني استكشاف الإشارات بعد فهم الموضوع.

ويعتبر واحداً من النماذج التي تحمل بعض مقولات ما بعد البنيوية "لجاك دريدا وجاك لاكان"، وهي المقولات التي تؤكد على الدور البلاغي أو الاستطرادي للإشارات، باعتبار أن الأشكال البلاغية المعاصرة ساهمت وبعمق في صنع الحقائق الاجتماعية بشكل غير قابل للتجنب، مما يجعل اللغة (مكتوبة منطوقة، مرئية) وسيطاً غير محايد، ومما يجعل الخطاب حالة بين السخونة، والبرودة والتجريد، أي في كل الأحوال خطاب غير تزييني، وإنما إقناعي بشكل لا يمكن تجاهله، كما يهتم هذا المنهج ليس فقط بدراسة كيف تقدم الأفكار، بل أيضاً بدراسة كيفية تأثيرها على تفكير المشاهدين.

ويجري الربط في هذا المنهج بين اللغة الرمزية والحرفية، أي اللغة التي تستخدم الاستعارة وتشكل أحياناً مدخلاً ضرورياً للفهم، خاصة أن الرموز المستخدمة غالباً ما تكون جزءاً من ثقافة المتلقي، حتى لو كانت

---

[5] المرجع السابق. ص ص 129-131.

استعارة غير اعتيادية (ربما مزاح ثقيل) خارج السياقات الشاعرية، إلا أن هدفها في النهاية (أي الاستعارات) ربط المشاهد بطرق التفكير المهيمنة ضمن المجتمع وبالاستناد إلى الاتفاقات الضمنية المشتركة بين أفراده، وهي قد تحمل بالإضافة إلى معناها الحرفي، معنى ضمني أو مجازي.

لذلك هذا المنهج لا يعترف أن هناك خطاباً خارج الاستعارة، لأن هذا أمر مستحيل تجنبه في الفنون المرئية تحديداً، كذلك هو يؤكد على التناظر بين ما هو شفوي وما هو بصري، وذلك لأن الحقائق الاجتماعية مؤطرة ضمن أنظمة التناظر، لذلك فإن أصحاب هذا النمط من التحليل يقولون: إن الحقيقة نتاج الاستعارة، مما يلغي الحدود بين ما هو حرفي وما هو مجازي في الفنون البصرية السمعية، التي تبالغ في استعمال الاستعارات والكنايات "التأليف والإنتقاء".

يهتم هذا النمط التحليلي أيضاً إلى حد بعيد بإبراز الاستعارة الرمزية في النصوص والممارسات الاجتماعية والفنية، لأن تحليلها يساعد على إظهار الواقع تحت الهياكل الموضوعية، أو ما يسمى بالمجاز المهيمن، خاصة أن الخطاب اليومي للبشر وبجميع اللغات غني بأمثلة تربط التفكير بالاستعارة البصرية (مثل: رائع، لامع، تنوير، يتصور، وضوح، انعكاس...الخ)، مما يعكس اهتمامنا بالتركيز على القضايا، ورؤية الأشياء وفق منظور ما، أو العالم كما نراه، وليس كما نعرفه، وبالتأكيد ليس كما نسمعه ونحسه.

إضافة إلى كل ما سبق، يبحث هذا المنهج في أساليب التعميم اللغوية كممارسة استطرادية في فترة تاريخية معينة، كاستخدام استعارة غير تقليدية لتبديل النظر إلى ظواهر اجتماعية ما، أيضاً التشبيهات التي لها منزلة رمزية في إطار المقارنات البصرية أو الشفوية، ولإدراك فحوى عبارة أو موقف ما، لتفسير الرموز التي يجد المتلقون (أحياناً) متعة في بذل الجهد لتفسيرها، رغم أن القسط الأكبر من الاستعارات بات اعتيادياً جداً لدى الجمهور، لدرجة أنه لم يعد يجدها استعارة مطلقاً.

ولذلك يهتم (ويناسب)، هذا النمط من التحليل بدراسة الإعلانات، وذلك لإسراف الإعلان في استخدام استعارات بصرية كثيرة تحمل صوراً مجازية تشير ضمناً إلى كلمات لم يقلها المعلنون ولكنهم يقصدونها، كما أن الاستعارة يمكن أن تستخدم للانتقال عبر تحويل بصر المتلقي من إشارة إلى أخرى، وذلك لتمييز المنتجات المتشابهة بعضها من بعض، وأيضاً لإبقاء المتلقي بحالة لهفة على المنتج الجديد، أي أن هذا

المنهج يهتم ليس فقط باستنباط الاستعارات، وإنما أيضاً بتحديد وظائفها الجمالية والموضوعية (دلالاتها الوظيفية)، كما أنه يهتم بتحليل سيميولوجيا المكان (فوق، تحت، خارج، قريب، بعيد...الخ)، وهو ما يدعى بالاستعارة المكانية، أو الاستعارة الوجودية، والاستعارة الهيكلية، أي كل أنواع الاستعارات التي قد تختلف من ثقافة لأخرى، ولكنها حتماً غير اعتباطية لأنها مشتقة من التجربة الثقافية والاجتماعية للجمهور، والحقيقة أن هذا النموذج شديد المرونة ويتيح للباحثين إمكانية دراسة الأعمال الفنية من جميع الوجوه (بنية، سياق، مرجعية، إطار اجتماعي وتاريخي)، ولذلك يعتبر من أكمل المناهج السيميولوجية المعاصرة على مستوى الإنجاز البحثي لفنون الصورة، كم أنه الأكثر حداثة على مستوى دراسات الصورة في العالم.[6]

ثامناً: المنهج السياقي



ارتبطت النظرية السياقية باللغوي الانجليزي (فيرث)، الذي ركز على الوظيفة الاجتماعية للغة، وأساسها مفهوم سياق الحال الذي يُعرفه، فيقول هو جملة من العناصر المكونة للموقف الكلامي ومن ذلك شخصية المتكلم والسامع، المُخاطب والمخَاطب، وتكوينهما الثقافي بالإضافة إلى شخصيات من يشهدون الكلام، غير المتكلم والسامع إن وجدوا وبيان ما لذلك من علاقة بالسلوك اللغوي، والعوامل والظواهر الاجتماعية ذات العلاقة باللغة والسلوك اللغوي لمن يشارك في الموقف الكلامي مثل: حالة الجو، والوضع السياسي، ومكان الكلام، ومن هنا نعرف أن سياق الحال تتشابك في دلالته عناصر كثيرة.

يحدد أصحاب هذه النظرية معنى الكلمة أو الصورة، بأنه استعمالها في اللغة، فالمعنى لا يظهر إلا إذا كان في السياق، وإذا أريد معرفة كلمة أو صورة (دلالاتها) فيجب وضعها في سياقات مختلفة، لأن الوحدات اللغوية المجاورة لها ذات أهمية في تحديد معناها، فدراسة معاني الكلمات أو الصور تتطلب تحليلاً للسياقات والمواقف التي تقع فيها لغوية أم غير لغوية، ويتعدد معنى الكلمة أو الصورة تبعاً لتعدد السياقات التي تقع فيها، وعن ذلك يقول العالم اللغوي "هردر" ما معناه: إذا اعتقدنا أن للكلمة أكثر من

[6] المرجع السابق. ص ص 127- 130.

معنى واحد في سياق واحد فنحن في حالة انخداع كبير، ويقول "مارتينيه": "خارج السياق لا تتوفر الكلمة عن معنى".

السياقات التي اقترحها الباحثون:

1- السياق اللغوي.
2- السياق العاطفي.
3- سياق الموقف.
4- السياق الثقافي، ويكفي لتوضيح هذه السياقات أن نأتي بأمثلة لكل سياق منها:

السياق اللغوي:

نمثل له بلفظ (كلمة) صالح، فنقول:

- رجعت من السفر صالحاً، أي سالماً معافى.
- تجهزت جهازاً صالحاً، أي جيداً حسناً.
- تزود المسافرون زاداً صالحاً، أي كثيراً أو مناسباً.
- لأشدن الحبل شداً صالحا، أي شديداً، قوياً.
- وجدت في رحلتي صالحاً، أي نافعاً.
- رزقني الله ولداً صالحاً، أي باراً مستقيماً.

كلمة "قرن" مثلاً، قد تعني حسب السياق : قرن الثور أو الخروف، أو القرن الإفريقي أو القرن العشرين، أو قرن لوبياء.

وكلمة good (بالانجليزية)، إذا وردت مع كلمة رجل good man فهي تعني الناحية الخلقية، وإذا وردت وصفاً لطبيب فهي تعني التفوق في المهنة، وهكذا.

السياق العاطفي:

هو الذي يحدد درجة الانفعال بين القوة والضعف، مثال: الفرق بين الضغينة والكره، ويمكن أن نستعمل

كلمة (أحب) فنقول (أحب الشتاء) وأحب والدي، فالسياق الكلامي بين المعنيين يُفرق بين المعنيين.

سياق الموقف:

مثاله قولنا: (الله يسهل)، وقد تكون بمعنى دعني أو أبتعد عني في موقف معين، وقد تأتي في معرض الدعاء لمن نخاطبه بأن يسهل الله له طريقه وعمله

السياق الثقافي:

يمكن أن نمثل له بكلمة "الخط"، فهي عند الطالب أو الأستاذ تعني الكتابة وحسنها أو عدم حسنها من الناحية الفنية، أو نوع خط من خطوط الكتابة عند الخطاطين أو دروس الخط، كالخط الكوفي، أو الرقعي أو الثلث أو غير ذلك، وهي غير ذلك عند عامل الهاتف، أو عند النجار، أو الفلاح أو العامل في وزارة النقل والمواصلات، مثل خط الحافلات، أو السكك الحديدية، على أن السياق الثقافي قد يكون أوسع من ذلك مع اتساع دائرة الاستعمال اللغوي.

الميزات والانتقادات للمنهج السياقي:

ميزات المنهج السياقي:

- يجعل المعنى قابلاً للتحليل الموضوعي.
- لم يخرج في التحليل اللغوي عن دائرة اللغة، كما فعل بعض الباحثين عندما أرادوا دراسة المعنى وشرحه في ضوء متطلبات غير لغوية.

الانتقادات التي واجهتها نظرية السياق:

1- اهتمت نظرية السياق كما جاء بها فيرث بدراسة المعنى في معزل عن مستويات البنية اللغوية الأخرى.

2- إن الحديث عن السياق لاسيما في سياق الموقف كان غامضاً وغير محدد نوعاً ما.

3- هذا المنهج قد لا يكون مفيداً لمن يبحث عن معنى كلمة لا يوضح السياق معناها.

4- ركز بعض أصحاب هذه النظرية على السياق اللغوي، عندما اهتموا بما سمي بالرصف وهو علاقة كلمة أو عدة كلمات بأخرى، علاقة شبه ملازمة فكلمة "الانصهار" تلازم المعادن مثل:

الحديد، والنحاس، والذهب، والفضة، ولا تلازم الجلد والخشب.

5- إذا كانت الكلمة قد تنتظم مع أكثر من مجموعة، وتقع في أكثر من سياق لغوي فقد ظهر مصطلح (الوقوع المشترك) أو مصطلح (احتمالية الوقوع)، ولذا لا بد من تبديل أنواع السياقات اللغوية أو وضع الكلمة في سياقات مختلفة لإصدار الأحكام الصحيحة، فكلمة (نزل) لها سياقات لغوية مختلفة مثل: نزل المطر، نزل إلى السوق، نزل عند رأي الجماعة، نزل منزلة رفيعة في قومه...الخ.

الخلاصة

يتصف المنهج النفسي بالإلحاح على العنصر الحسي في الفن بعامة، وفي الصورة بخاصة.

يصلح المنهج الرمزي لدراسة كل ما اصطلاحي ولا يشير سوى إلى نفسه.

يعتمد المنهج الفني على الفهم البلاغي لمصطلح (صورة).

يهتم المنهج النموذجي بدراسة ما يقع تحت المحتوى الظاهري للصور والنصوص، والبحث عن المعارضات الثنائية، والمقارنات الموجودة فيها، والاستبدالات المستخدمة في سياق معين.

يبحث المنهج الرموزي في علاقات التضمين والفروق وقواعد المجموعة التي تم استخدامها في الصورة أو النص، مع تمييز الإشارات والرموز ذات المعنى فيه.

يهتم المنهج البلاغي برصد الإشارات في النصوص، والصور كجزء من الحياة الاجتماعية، وبدراسة ما بعد مجال النص، كما أنه مهتم بالاستعارة الرئيسية له.

ركز المنهج السياقي على الوظيفة الاجتماعية للغة، وأساسها مفهوم سياق الحال.

التمارين

أولاً: اختر الإجابة الصحيحة:

1. **المنهج النفسي يهتم بالبنية الداخلية للصورة:**
   a. صح
   b. خطأ

الإجابة الصحيحة: b. خطأ

2. **يصنف المنهج الرموزي باعتباره ارهاب فكري:**
   a. صح
   b. خطأ

الإجابة الصحيحة: a. صح

3. **من عيوب المنهج السياقي الحاحه على الجانب الحسي:**
   a. صح
   b. خطأ

الإجابة الصحيحة: b. خطأ

4. دراسة مجال ما بعد النص أحد مفاهيم المنهج:

a. الرموزي
b. البلاغي
c. النفسي
d. السياقي

الإجابة الصحيحة: b. البلاغي

5. السياق العاطفي يحدد درجة:

a. القرب
b. العلاقات الاجتماعية
c. الانفعال
d. السياق الثقافي

الإجابة الصحيحة: c. الانفعال

الوحدة التعليمية السابعة

مناهج تحليل الصورة

أولاً: المقدمة

الصورة (على اختلاف أنواعها) سمة من أهم سمات العصر الحديث، فمن خلالها يستطيع المصور أن يجسد فكرته في تعبيرية قادرة على استقطاب المتلقي وصهره في صميم التجربة الانفعالية، لكن لكي يكون "العمل" كله علاقات صورية كما يقول "هربرت ريد" يجّب على المصور أنْ يؤسس بنية إيحائية مركبة تستمد عناصر تصويريتها من قوة التوهج الانفعالي، عَبْر تحطيم علاقات المادة المنظورة وإقامة علاقات جديدة على وفق رؤيا المصور، من خلال استخدام كل الحواس دون الوقوف عند حاسة البصر وحدها ذلك "أن الصورة يمكن أن تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقائها من النظر" والحقيقة، إن الصورة بمختلف أنواعها قادرة على إقامة علاقات جديدة بين عناصرها، واستحداث استعمالات لغوية مبتكرة، تقود حتماً إلى خلقٍ صوري(بصري أو ذهني) جديد ليس على مستوى الدلالات الوظيفية أو المعنوية المعروفة فحسب، وإنما على مستوى الدلالات النفسية أيضاً.

وفي هذا الصدد يذهب ناقد معاصر إلى أن للصورة مستويين هما:

- المستوى النفسي.
- المستوى الدلالي.

مشيراً إلى أن للصورة وظيفتين نفسية ومعنوية، ومن خلال تحديد الوظيفة النفسية فإن الصورة ستتجاوز كثيراً الفقر الصوري الذي يتمخض عن القراءة البلاغية التقليدية.

لذلك جهد العلماء لإيجاد مناهج لتحليل الصورة تستوعب كافة تجلياتها (النفسية والدلالية)، مع السعي لمقارنة أساليبها في تجميع المعلومات وفهمها مع الأساليب المتبعة في الفنون الأخرى لتحقيق أهدافها.

خاصة وأن الحدود الفاصلة بين الأساليب التي تستخدمها الصورة في القص (أي الراوية أو بناء الحكاية أو المعنى)، وبين أساليب الفنون الأخرى، ليست مطلقة، بل نسبية إلى حد كبير، في ظل حاجة جميع الفنون إلى التفكير والتأمل والإدراك للوصول إلى غاياتها النهائية.

وبناءً على ذلك، ظهرت مناهج تحليلية عديدة لفن الصورة، سيتم استعراض أهمها في هذه الوحدة التعليمية.

ثانياً: التحليل الشكلي





يعتبر وصف العمليات الوظيفية للنظم البصرية، وتحليل عناصرها وتعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة، هو الهدف الأساسي للتحليل (النقد) عند الشكليين، ذلك لأن هذا عندهم، هو الوصف العلمي للنص البصري (وممكن الأدبي) الذي يتيح إقامة العلاقات بين عناصره، ودراسة قيم المخالفة فيه (الفروق بين عناصره البصرية)، وأيضاً دراسة علاقته بأعمال أخرى على أساس الإشارة، إما بالتشابه أو الاختلاف، حيث لا ينبغي (من وجهة نظر الشكليين) البدء بتحليل موضوع بصري باعتباره عنصراً لا يتجزأ، لأنه في الحقيقة يتجزأ إلى عناصر أدق وأرهف بكثير.[1]

[1] فضل، صلاح. مرجع سابق. ص ص 45- 47.

مبادئ التحليل البصري عند الشكليين:



اعتمدت طرق التحليل البصري عند الشكليين على مبدأين أساسيين هما:

1- التأكيد على الوحدة العضوية للغة الصورة.

2- تصور العنصر المسيطر (أو المهيمن) كخاصية تعتبر المحور المنظم للصياغة البصرية.

وعلى هذا فإن الصورة ليست مجرد شكل خارجي يعتمد على اصطفاف العناصر البصرية بشكل مفهومي (إيحائي) لكسر قواعد اللغة المنطوقة، ولكنها نوع متكامل من القول (رسالة) يختلف نوعياً عن أية فنون أخرى، ويحتوي في داخله على سلم من العناصر والقيم والقوانين التي تنتظم لحمته وبنيانه، على أن العامل البنائي المسيطر في الصورة الذي يعدل ويكيف باقي العناصر، ويمارس بالتالي تأثيراً حاسماً على جميع مستويات الصورة البنيوية والدلالية هو النموذج الخاص بالإيقاع، فالإيقاع باعتباره التناوب الزمني المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للمعنى البصري والمبدأ المنظم للغته، مما يبرز بوضوح دور البناء في تكوين الصورة، وبهذا فإن مفهوم الإيقاع يتسع ليشمل مظاهر عديدة من تركيب النسج البصرية، مع مراعاة عنصر أساسي، هو أن الأثر المشترك لجميع هذه العوامل أو لأكبر نسبة منها هو الذي يخلق الإيقاع، ويتمثل فن الإيقاع في الدرجة الأولى في الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة، ولذلك فالمهم في الصورة ليس هو العنصر الدلالي وإنما خضوعه للحظة الإيقاع، على اعتبار أن الإيقاع هو العنصر المسيطر الذي تتحدد به أشكال الأساليب البصرية.

الأساليب البصرية عند الشكليين:



قسم الشكليون الأساليب البصرية إلى ثلاثة أنواع:

أ- الخطابية (أو المباشرة، وتنضوي صور الأخبار (نسبياً) في فئتها).

ب- الجمالية (وتشمل الرسوم والنحت وصور الطبيعة والتسويق..الخ، في فئتها).

ج- الدلالية (الإيحائية، وتشمل عالم واسع من صور عصرنا الراهن الإعلانية والإعلامية، وحتى الجمالية).

كما ميزوا بين الصورة وسواها من الفنون، خاصة النثر أو الكلام المنطوق المكتوب، بالقول إنه: "لكي تكتب النثر لا بد أن يكون هناك ما تقوله على الأقل، فمن لم يكن لديه ما يقوله ليس بوسعه أن يكتب نثراً، ولكنه يستطيع أن يصور أو يرسم أو يكتب شعراً، وأن يبحث عن قواف بصرية أو شعرية ويتابع إيحاءاتها وتولداتها، حتى يبدو في نهاية الأمر وكأنه ظفر بشيء ما، ولو لم يكن يعني شيئاً على الإطلاق، إلا أنه يبدو دالاً على أية حال"، وهو أمر أنتقده كثير من العلماء في التحليل الشكلي، وذلك لأنه نفي عن الصورة والرسم والشعر هدف التوصيل (أي الاتصال أو التواصلية)، بينما وكل النثر بهذه المهمة، وهو الأمر الذي دعى الشكلانيون لتفسير الأمر بالقول إن: "التصوير عملية تتابعية، فعنصر بصري ما يوحي بعنصر آخر، وهو وإن كان لا يخلو من الدلالة الفكرية، إلا أنه يكتسب في السياق البصري دلالته التصويرية الخاصة"، مما يعني التركيز على غياب معنى الجزيئة البصرية بمعزل عن سياقها، واكتسابه قيمة دلالية مميزة طبقاً للوضع الذي يحتله في نطاق النظم والوحدات البصرية الأخرى المرتبط بها.

تعريف لغة الصورة عند الشكليين:



يعرف الشكليون لغة الصورة بأنها: " نظام لغوي تتراجع فيه الوظيفة التواصلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية البصرية قيمة مستقلة، باعتبارها نشاط لغوي خاصيته الأولى هي القابلية القصوى لتلقي أشكال التعبير"، مما يعني تجاوزهم للثنائية التقليدية في تحديد أنماط الأساليب البصرية على أساس طابعها العقلي أو العاطفي، وإقامتهم معايير جديدة للتمييز بين اللغة الإشارية في الصور الإعلامية واللغة الرمزية البصرية التي تقوم على أساس تنشيط الرمز البصري، ليصبح ليس فقط أكثر دلالية، بل متعدد الدلالات.[2]

الطرق التي اتبعها الشكليون عند تحليل المنهج البصري:

عند تطبيق منهج الرمز البصري:

1- عمد الشكليون إلى تحليل الوحدات الدالة للنظم البصرية ومحتواها الإيحائي كخطوة أولى في دراسة عنصر بصري مهمين في صورة ما وعلاقاته المتبادلة مع العناصر الأخرى، مما يعني اهتمامهم بمفهوم "المقابلة"، أي فك كل صورة إلى ملامحها المميزة ووضعها في علاقة تقابل أو تشابه بالملامح المميزة لصورة أخرى في السياق البصري نفسه (هذا مفهوم ينطبق على تحليل الصور المتحركة)، للوصول إلى عدد محدود من محاور التقابل التي تأتلف في مجموعات مختلفة تمثل الملامح المميزة للصور، وعن طريق هذا الإجراء نفسه يتحدد المجال الدلالي الذي تختص به الصور المدروسة.

[2] المرجع السابق. ص ص 48- 55.

ذلك لأنه (من وجهة نظرهم) لا يكفي أن نضع قائمة بالعناصر المتعايشة ونعطي لها الحقوق نفسها، بل لابد من الكشف عن مراتب دلالتها لفترة محددة (أي التأكيد على أهمية العامل الزمني في الدلالة)، باعتبار أن الثبات المطلق للنظام وهم، إذ أن له ماضيه ومستقبله كعناصر بنائية لا تنفصم عنه، مع أهمية التمييز بين القواعد القائمة والممارسات الفردية، مع ضرورة ربط الممارسة الفردية بالقواعد السائدة، لأنها واحدة من مستويات صياغة النظم اللغوية البصرية، وعنصر هام في الوصول إلى قوانينها المنبثقة.

2- حاول الشكليون وصف ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة في تركيب الموضوعات في الأعمال البصرية على اختلاف أنواعها، مثل التركيب المتدرج والمتوازي والمتداخل والمتعدد، ووصلوا من خلال ذلك إلى تصور دقيق مهم عن الفرق بين أشكال تركيب العمل البصري من ناحية، والعناصر التي تشكل مادته الأولية من ناحية أخرى، وهي الأحداث والموضوعات والأفكار وغيرها، وأبرزوا هذه التفرقة بهدف إقامة هياكل تركيبية موحدة تعتمد على مواد مختلفة، يصعب التفريق فيها بين الشكل والمضمون.

وقد برهنت الدراسات النقدية الشكلية عبر تأكيدها على المدخل الوظيفي، أنه لكي نحدد عدد الوظائف في سياق بصري ما وقواعد تكرارها، علينا أن نهتم بما تفعله العناصر البصرية لا بطبيعتها وكيفية أدائها أو غير ذلك من العناصر الثانوية، فوظائف العناصر البصرية هي التي تمثل الأجزاء المكونة للصورة وهي وحدها التي تصلح أساساً للتصنيف، بعد تسمية أو تعريف الوظيفة، إذ لا يمكن تحديد عمل ما بعيداً عن الموقف الذي يحدث فيه في الصورة، أي لا بد من الأخذ بعين الاعتبار دلالة الوظيفة ودورها في تفسير الأحداث.

النقد التي تعرض له المذهب الشكلي:



تعرض التحليل الشكلي لنقد كبير من علماء الاجتماع واللغة والبحوث المعرفية، وذلك:

- لتركيزه على دراسة القوانين الداخلية للأعمال الفنية والأدبية.
- وإهماله اجتماعيتها

(اجتماعية أو تواصلية الفن والأدب)، أي إغفال رصد علاقات الفن المتشابكة بالظواهر الثقافية والاجتماعية المختلفة، وتجاهل الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعي الذي يبدع ويستهلك ما صنعته يداه.[3]

ثالثاً: التحليل الدلالي

كان علم الدلالة مرتبطاً بعلم البلاغة التقليدية في الثقافة الغربية القديمة، ولم يصبح للجانب الدلالي كياناً مستقلاً إلا بعد أن نشر اللغوي الفرنسي "ميشل بريل"Michel Breal مقالته في عام 1897م، وهذه المقالة تحمل عنوان "مقالة في علم الدلالة"، وقد كشفت مقالة بريل للغويين المحدثين عن ميلاد علم جديد يعرف باسم "علم الدلالة" Semantics، ومن هنا ظهر الاهتمام بتحديد مفهوم هذا العلم، لأن هذا التحديد يعد المدخل الأساسي لمعرفة أبعاد علم الدلالة، ومدى علاقته بالعلوم الأخرى، وعندما ننظر في دراسات المحدثين، نلاحظ أنهم اتفقوا على أن مفهوم علم الدلالة هو العلم الذي "يدرس المعنى".

1. الدلالة في اللغة:

مصدر الفعل دلَّ، وهو من مادة (دلل) التي تدل فيما تدل على الإرشاد إلى الشيء والتعريف به ومن ذلك "دله على الطريق، أي سدده إليه".

---

[3] المرجع السابق.ص ص 57- 71.

2. الدلالة في الاصطلاح العربي القديم:

الدلالة كما عرفها "الجرجاني" 816هـ: "هي كون الشيء بحالة، يلزم من العلم به، العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو "الدال، والثاني المدلول" وهذا معنى عام لكل رمز إذا عُلم، كان دالاً على شيء آخر ثم ينتقل بالدلالة من هذا المعنى العام، إلى معنى خاص بالألفاظ باعتبارها من الرموز الدالة.[4]

وترتبط دلالة لفظ "الدلالة" في الاصطلاح بدلالته في اللغة، حيث انتقلت اللفظة من معنى الدلالة على الطريق، وهو معنى حسي، إلى معنى الدلالة على معاني الألفاظ، وهو معنى عقلي مجرد.

3. الدلالة في اصطلاح المحدثين:

تبلور مصطلح الدلالة في صورته الفرنسية Semantique على يد عالم اللغة "بريل Breal" صاحب أول دراسة علمية حديثة خاصة بالمعنى في كتابه Essai de Semantique عام 1897م.

والمصطلح مشتق من الأصل اليوناني Semantike المؤنث، ومذكره Semantikos أي "يعني"، ومصدره كلمة Sama وتعني "إشارة"، ثم انتقل المصطلح إلى اللغة الإنجليزية Semantics، وكانت هذه الكلمة تعني في القرن السابع عشر "التنبؤ بالغيب"، إذاً فمصطلح Semantics قد أصابه تغير دلالي عن طريق الانتقال الدلالي من الدلالة على التنبؤ بالغيب إلى المعنى الاصطلاحي الجديد المنتمى إلى حقل اللغة، وتعد دراسة بريل نقطة تحول لها أهميتها في دراسة المعنى ومنهج البحث فيه، حيث اكتسب على يده الأسلوب الدلالي سمة العلمية واستقل عن علوم البلاغة في الغرب، وقد ذهب في بحثه إلى مذهبين:

- الأول: ذهب فيه إلى تحديد المعاني عبر الزمان.
- الثاني: استخرج القوانين المتحكمة في تغيير المعاني وتحويلها.

4. تعريف مصطلح الدلالة:

تعني الدلالة في العربية تركيب إضافي يدل دلالة الاسم على مسمى خال من الدلالة على الزمان، وهو يقابل في المصطلح الانجليزي Semantics، وكلا المصطلحين العربي والانجليزي يدلان على "دراسة العلاقة بين الرمز اللغوي ومعناه"، كما يدرس "تطور معاني الكلمات تاريخياً، وتنوع المعاني، والمجاز

[4] حيدر، فريد عوض.(2005). ***علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية***.القاهرة. مكتبة الآداب. ص 14.

اللغوي، والعلاقات بين كلمات اللغة"، وواضح من هذا التعريف، أن الدلالة تهتم بدلالة الرمز اللغوي سواء أكان رمزاً مفرداً كأي كلمة مفردة، أم كان رمزاً مركباً مثل التعبيرات الاصطلاحية، ويصاحب ذلك عناية بالأسباب المؤدية إلى هذا التغير، كما يعنى بدراسة العلاقات الدلالية بين هذه الرموز.

ويرى بعض علماء المعاجم أن الدلالة تختص فقط بدراسة الألفاظ المفردة، دون القضايا أو النظريات المختلفة، إلا أننا نرفض هذه النظرة التي اقتنعت بالأمور السطحية، حيث لا يوجد مجال للشك في أهمية تطبيق المنهج الدلالي على الكثير من الدراسات، ويشهد عصرنا (خاصة في الغرب) الكثير من الدراسات التي طبقت المنهج الدلالي (خاصة في مجالات دراسات الصورة) وأثبتت أهميته في الإضافة إلى معارفنا وخبرتنا في كثير من المعارف والعلوم.

5. "توشيهيكو إيزوتسو" Toshihko Izutsu والمنهج الدلالي:

أول من قام من الباحثين بالتطبيق العلمي للمنهج الدلالي Semantics على الدراسات العربية الإسلامية بصفة عامة، والنص القرآني بصفة خاصة في كتابه God and Man in The Koran.

ويرى توشيهيكو أن ما يسمى بـ "علم الدلالة" هذه الأيام معقد جداً بصورة مركبة، ويصعب تماماً على غير المختص، إنْ لم يكن ذلك مستحيلاً، أن يأخذ ولو فكرة عامة عن ماهيته، وهذا يعود بشكل عام إلى حقيقة أنّ الدلالة كما يوحي الأصل الاشتقاقي الدقيق للمصطلح، علم يُعنى بظاهرة "المعنى" بأوسع معاني الكلمة، وهو واسع في الحقيقة إلى درجة أنّ كل شيء تقريباً مما يمكن اعتبار هذا معنى، أي معنى، سيكون مؤهّلاً تماماً لأن يصبح موضوعاً لعلم الدلالة.

ولهذا فإن علم الدلالة كما يرى، هو دراسة للمصطلحات المفتاحية الخاصة بلغة ما، تتطلع للوصول في النهاية إلى إدراك مفهومين لـ "الرؤية للعالم" الخاصة بالناس الذين يستخدمون تلك اللغة كأداة ليس للكلام والتفكير فحسب، بل الأهم، كأداة لفهم العالم، أو دراسة لطبيعة رؤية العالم وبنيتها لأمة ما، في هذه المرحلة المهمة أو تلك من تاريخها، وهذه الدراسة تستهدى بوسائل التحليل المنهجي للمفاهيم الثقافية التي أنتجتها الأمة لنفسها وتبلورت في المفاهيم المفتاحية للغتها.

كذلك يوضح توشيهيكو وجهة نظره أكثر حيث يقول: "سيكون من السهل الآن أن ندرك أن كلمة [القرآن] في عبارتنا علم دلالة القرآن، ينبغى أن تفهم فحسب بمعنى الرؤية القرآنية للعالم، أي النظرة القرآنية للكون، ولابد لعلم دلالة القرآن أن يبحث بشكل رئيسي في مسألة كيفية تَبَنْيُن عالم الوجود في منظور هذا

الكتاب الكريم، وللوهلة الأولى، يبدو أنها مهمة سهلة، وكل ما علينا كما قد يظن البعض، هو أن نستخرج من المعجم القرآني بتمامه، كل الكلمات المهمة التي تمثل المفاهيم مثل [الله . إسلام . نبى . إيمان ...] ونبحث فيما تعنيه في السياق القرآني، ولكن المسألة ليست بهذه السهولة في الواقع، ذلك لأن هذه المفاهيم لا توجد هكذا بكل بساطة بحيث توجد كل منها معزولة عن الأخرى، بل يتوقف بعضها على بعض بإحكام وتستمد معانيها العيانية من نظام العلاقات المحكم بينها، بمعنى آخر أنها تشكل بين أنفسها مجموعات متنوعة كبيرة أو صغيرة، ثم تترابط هذه المجموعات بدورها بأشكال متنوعة، وشبكة في غاية التعقيد والتركيب من التداعيات المفهومية"[5].

رابعاً: التحليل الدلالي بالمعنى (الأساسي) والمعنى (العلاقي) Basic Meaning And Relational Meaning:

إن المفاهيم لا توجد منعزلة وحدها، بل تكون دائماً منظّمة إلى أقصى حد داخل نظام أو أنظمة، ولذلك يجب أن نميز تقنياً بين ما يطلق عليه المعنى (الأساسي)، والمعنى (العلاقي).

ويوضح "توشيهيكو" تلك النقطة بمثال من القرآن الكريم؛ فإذا أخذنا القرآن الآن، وتفحصناه، من زاوية نظر المصطلحات المفتاحية التي نجدها فيه، سنلحظ على الفور أمرين اثنين:



- الأول واضح تماماً، حتى إنه عادى جداً ومألوف يمكن الاستدلال عليه بسهولة.
- الثاني لا يبدو واضحاً إلى هذه الدرجة للوهلة الأولى.

[5] المرجع السابق. ص ص 11- 14.

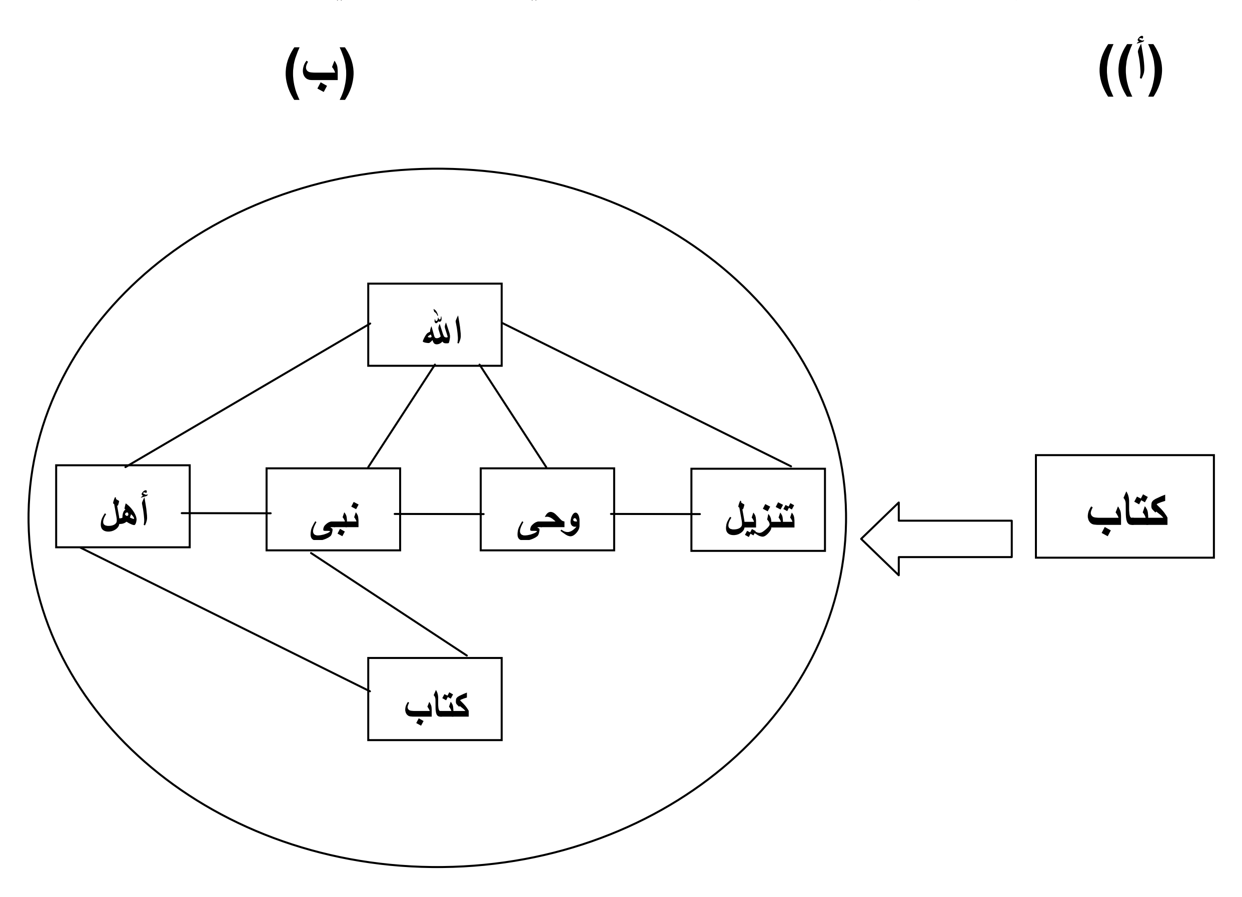
والوجه الواضح للمسألة هو أن لكل كلمة تؤخذ بشكل منفصل معناها الأساسي الخاص بها، أو محتواها المفهومي الذي تظلّ محتفظة به حتى لو اقتطعناها من سياقها القرآني فكلمة "كتاب" على سبيل المثال، تعنى بصورة أساسية الشيء نفسه سواء أُوجدت في القرآن أم خارجه، إن هذه الكلمة، ما دام يُعتقد أنها الكلمة نفسها من قبل المجتمع، تستبقي معناها الأساسي الذي يعتبر معنى عاماً جداً، وهذا العنصر الدلالي الثابت يظل ملازماً للكلمة حيثما ذهبت وكيفما استُعملت، وهذا ما يطلق عليه بـ (المعنى الأساسي) أما الوجه الثاني للكلمة: ففي السياق القرآني تكتسب كلمة "كتاب" أهمية غير عادية، كعلامة على مفهوم ديني خاص جداً، تحيط به هالة من القداسة، حيث ترتبط هذه الكلمة بعلاقة قوية جداً بعدة مفاهيم مثل "الله"، "وحى"، "تنزيل"، "أهل"، وهذا يعنى أن كلمة "كتاب" قد اكتسبت العديد من العناصر الدلالية الجديدة نتيجة علاقتها المتنوعة مع العديد من المفاهيم الأخرى.

بمعنى آخر (المعنى الأساسي) هو المعنى الخاص بالكلمة الواحدة حتى لو جاءت منفصلة عن كل الكلمات.

أما (المعنى العلاقي) فهو المعنى الدلالي الذي تكتسبه الكلمة نتيجة دخولها في مجموعة علاقات مع العديد من الكلمات الأخرى، وهو أمر ينطبق على عناصر الصورة في علاقاتها الداخلية (الأساسية) والخارجية (العلاقية).

ولتوضيح ذلك بشكل مفصل انظر الشكل التالي:

(شكل رقم 1): العلاقة بين المعنى الأساسي والمعنى العلاقي



خامساً: أنواع الصور حسب معايير المستوى الدلالي



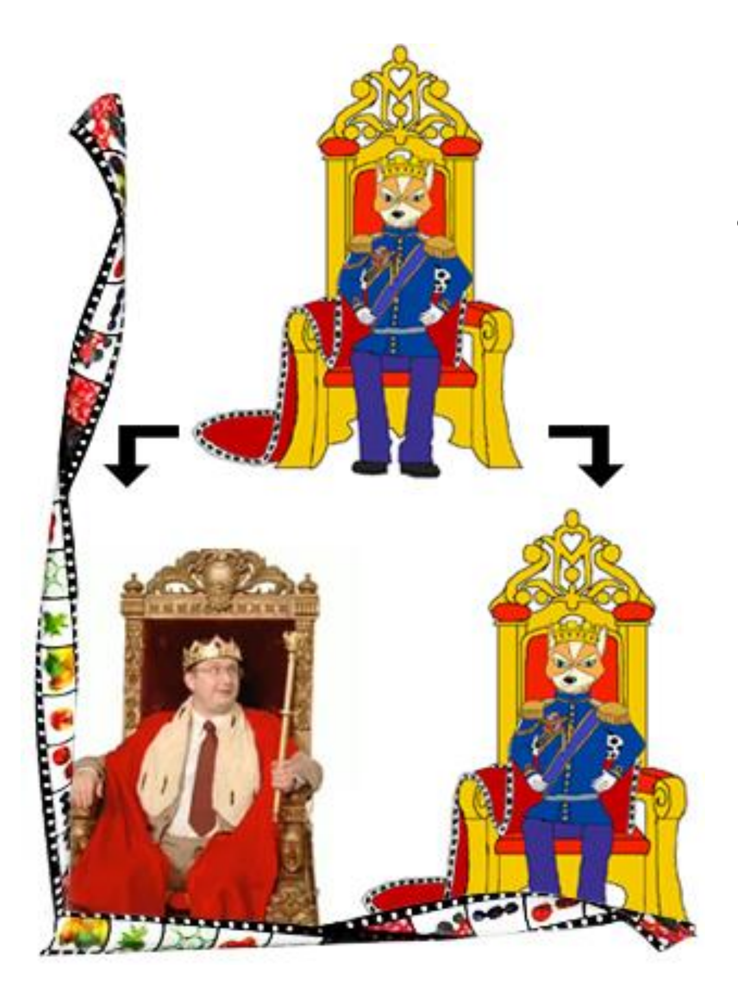
لكن ولأن التحليل البصري يتم كما هو معروف على مستويين: الشكلي والدلالي، فقد حاول علم البلاغة أن يضع معايير ثابتة للمستوى الدلالي باعتباره متصل بمجال التخيّل، وميز بناءاً على ذلك بين ثلاثة أنواع من الصور:

1- صور دلالية: أي الصور التي لا تستثمر سوى الجانب الدلالي من مستويات التحليل البصري.

2- صور إعلامية: وهي الصور التي لا تستثمر سوى الجانب الشكلي من مستويي التحليل البصري، ولذلك فهي تخلو من أي قيمة جمالية أو دلالية عميقة، لأنها تكتفي بالإطار الخارجي للصورة.

3- صور مكتملة: وهي الصور التي تشبع كلتا الحاجتين في التعبير البصري، وهي الصور الحقيقية أو الفعلية.

سادساً: استخدام المجاز في التحليل الدلالي



الحقيقة أن التحليل الدلالي يهتم أكثر ما يهتم بدراسة المجاز، باعتباره انحراف عن الاستخدام العادي للغة على اختلاف أنواعها، سواء كان ذلك عن طريق استعمال عنصر بصري في غير ما وضع له، أو إسناده إلى ما لا ينبغي أن يسند إليه في النظام المألوف للغة البصرية، فإذا اقتصرنا على لون خاص من أدوات الصورة وهو الاستعارة، بمعناها البلاغي المحدد، وجدنا أن الانحراف يبدأ في الاستعارة إذا أخذنا الصور أو الكلمات بمعانيها الحرفية، أما إذا راعينا المعنى التأويلي للصورة أو الكلمة زال حينئذ الانحراف أو ضعف إلى حد كبير، على سبيل: لو صورنا ثعلب يجلس على عرش، أدركنا أن هناك تنافراً بين الفعل وهو الجلوس على العرش والفاعل وهو ثعلب، لكن في الحقيقة هذا هو المعنى الأول الذي ولا شك يحيلنا إلى معنى ثان، وهو أن من يجلس على العرش هو ملك ماكر داهية، وبذلك تدخل الصورة مرة أخرى في نطاق النظام البصري المألوف.

وهذا يعني أننا أمام لون من تغيير المعنى، وهو تغيير يرمز له الباحثون بالخط التالي:

لفظ ⟵ معنى أول ⟵ معنى ثان

بين المعنى الأول والثاني هناك علاقات متنوعة تترتب عليها أشكال بيانية مختلفة:

- فإذا كانت العلاقة هي "المشابهة" كان الشكل استعارة.
- وإذا كانت العلاقة من نوع آخر فهو مجاز مرسل يعتمد على التجاور.

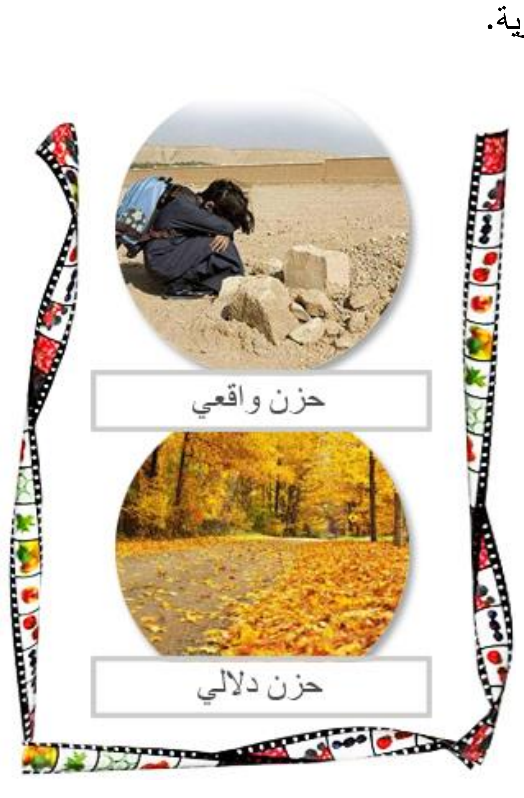
لا يناسب السياق الإدراكي

ملك ماكر

تعد عملية تغيير المعنى عملية عقلية محضة لأن:

- المعنى الأول لا يناسب السياق الإدراكي بل يكسره ويجعله محالاً.
- المعنى الثاني يرد السياق الإدراكي إلى دائرة الإمكان والانسجام والإدراك والتأويل، ويعيد له تماسكه، بل يجعله أقوى وأكثر أداء لوظائفه التعبيرية.

وإذا كانت لغة الصورة تتحدد في دراسات علم الأسلوب على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها وانحراف عن مباشرتها (ظاهرها)، فإن فن الدلالة يركز على بحث وقياس درجات هذا الانحراف، ومدى قدرته على النمو والتزايد الفني، عبر (ليس العزل بين الدال والمدلول)، بل عبر ما يسميه الباحثون "وهم الصورة الضروري"، أي قدراتها الإيحائية التي تشكل مصدر فعاليتها المستمرة.



وهذا ما يحيل علم الدلالة، أو ما نسميه التحليل الدلالي للصورة، إلى عالم الإحالة، أي تحول الصورة إلى معادل موضوعي للمشاعر الذاتية لصانع الصورة عن مستويات الحياة العاطفية المختلفة من فرح وحزن وخوف وأمل وغيرها من المشاعر، مع التأكيد على الفرق الهام بين التجارب الواقعية كما نعانيها في الحياة كل يوم وبين ظاهرة الانفعالات الفنية (التعبيرية)، إذ بينما تعيش الذات الانفعالات التي تعانيها داخلياً، يقع الانفعال البصري على كاهل الأشياء نفسها، فالحزن الواقعي الذي يعانيه شخص ما، ليس سوى تعديل في حالته النفسية نتيجة لمؤثر خارجي، أما الحزن الفني (الدلالي) فهو على العكس من ذلك يتم التقاطه على خاصية أو سمة من سمات الكون، فسماء الخريف حزينة لأنها رمادية تشير إلى خمول الطبيعة، والبحر هائج لأنه غاضب من تقلبات العالم، وهكذا...الخ.

وإذا كان التفكير العلمي ينعكس في أسلوبه المتماسك الواضح حيث تفضي كل جملة إلى ما بعدها دون أن تقفز أو تتراجع، وإذا ظهرت فجوات صغيرة فهي مبررة ومفهومة ويسيرة الامتلاء، فإن فن الصورة (خاصة صور العصر الراهن) أو لغتها على العكس من ذلك، تعتمد على هدم وتقويض أنماط التعبير العادية والمألوفة، وإعادة بنائها، بما لا يخل بوظيفتي التواصل والتواصل، وهما محور التحليل الدلالي وجوهره، وأساس علم الدلالة وموضوعها، وهو الأمر الذي يقودنا إلى ضرورة معرفة الأساس العلمي لهذا التحليل الإعلامي، الذي ينطبق في تفاصيله العامة على كل من الصور والنصوص معاً.

سابعاً: موضوع علم الدلالة

تطور موضوع علم الدلالة عبر تاريخه الحديث، ففي بدايته كان محط اهتمامه هو البحث في أصل معاني الكلمات وطرق تطور تلك المعاني، وهذا المفهوم التصق بتعريف هذا العلم عند عدد من الدارسين بعلم معاني الكلمات، لكن مع تطور العلم أصبح واضحاً أن حل مشكلة معاني المفردات ما هو إلا خطوة بداية، من سلسلة طويلة من الخطوات التي تؤدي إلى كشف المعنى. وإذا كان الهدف من علم الدلالة الوصول إلى المعنى فعليه أن يعالج مستويات أخرى من اللغة بجانب المستوى المعجمي، ومن أهم هذه المستويات هي التراكيب والجمل، وقد بيّن بعض الدارسين أن من مسوغات إدخال دراسة معاني التراكيب في علم الدلالة:

هناك معان مرتبطة بالتراكيب المختلفة برغم تشابه مفرداتها، من أمثلة ذلك:

- قرأ أخي رسائل ابن العميد.
- قرأ ابن أخي رسائل العميد.
- قرأ ابن العميد رسائل أخي.
- قرأ العميد رسائل ابن أخي.

فبرغم اشتمال الجمل السابقة على المفردات: قرأ ابن أخي العميد رسائل إلا أن كل جملة لها معناها الخاص مما يدل على أن هناك معنى وراء معاني المفردات يتعلق بالتراكيب، ومن أمثلة ذلك أيضاً:

- الثعلب البني الذي كاد يقتنص الأرنب كان سريعاً.
- الثعلب السريع الذي كاد يقتنص الأرنب كان بنيّاً.

فالجملة الأولى تقدم مسبقاً "لون الثعلب" وتُقدم لنا سرعته كمعلومة خبرية جديدة؛ والجملة الثانية نعرف منها مسبقاً "سرعة الثعلب" في شكل معلومة مبتدأ قديمة وتقدم لنا لونه كمعلومة خبرية جديدة.

ثامناً: الإشكالات الدلالية

تتعرض الصورة لنفس الإشكالات التي تتعرض لها الكلمات المفردة، ومن هذه الإشكالات الدلالية:

الاشتراك الهومونيمي:

يعرف الاشتراك الهومونيمي في الكلمات: "دلالة كلمات متشابهة في اللفظ ومختلفة في الأصل على معان مختلفة" ومن أمثلته في الكلمات المفردة:

- كلمات: غرب "الجهة"، غرب "الدلو".
- كلمات: الجد "أبو الأب أو أبو الأم"، الجد "الاجتهاد"، الجد "اليقين".
- كلمات: السائل "الذي يسأل"، السائل "الذي يسيل"، (لاحظ أننا كررنا الكلمات لأنها مفردات مستقلة وليست مفردة واحدة).

الاشتراك الهومونيمي قد يكون في الجمل، فيكون تعريفه "دلالة عدد من الجمل المتشابهة في اللفظ والمختلفة في الأصل على معانٍ مختلفة"، ومن أمثلته في الجمل:

- زيارة الأقارب مزعجة، التي أصلها ربما "زيارة الأقارب لي مزعجة لي".
- زيارة الأقارب مزعجة، التي أصلها ربما "زيارة الأقارب لي مزعجة لهم".
- زيارة الأقارب مزعجة، التي أصلها ربما "زيارتي للأقارب مزعجة لي".
- زيارة الأقارب مزعجة، التي أصلها ربما "زيارتي للأقارب مزعجة لهم".
- أنا لا أريد نصحك، التي أصلها "أنا لا أريد أن أنصحك".
- أنا لا أريد نصحك، التي أصلها "أنا لا أريدك أن تنصحني".

الاشتراك البوليسيمي:

تعريفه في المفردات: هو دلالة كلمة واحدة على معان مختلفة تربطها علاقة دلالية، مثل:

- عين التي من معانيها: "عضو البصر"، و"البئر"، و"الجاسوس"، و"قرص الشمس"، و"الثقب في القربة"، والنقرة في الركبة"، و"الذهب"، و"السيد".
- قرن التي من معانيها: "روق الحيوان"، "غطاء الهودج"، و"الجبل الصغير"، و"طرف الشمس من وراء الجبل"، و"أول الشيء"، و"فترة من الزمان".
- يد التي من معانيها: "عضو"، "مقبض الشيء"، "سبب"، و"جناح"، و"القوة".

تعريف الاشتراك الواقع في الجمل والتراكيب يكون على النحو التالي: "دلالة جملة واحدة على معان مختلفة"، ومن أمثلته:

- قوله صلى الله عليه وسلم لنسائه قبيل وفاته "أسرعكنّ لحاقا بي أطولكنّ يدا".

ومما يدل على دلالة هذه الجملة معان متعددة أن أصحابه ظنوا أنه عنى أن التي تموت بعده مباشرة هي عائشة – رضي الله عنها– لأنها كانت طويلة اليدين، ولكنه في الواقع كان يعني زينب لأنها هي التي توفيت بعده، وعليه فمعنى كلامه :أن التي تموت بعده هي الكثيرة العطاء والجود".

- مُدّ يدك لأخيك، قد تفيد معناها الحرفي تماماً، أي صافح أخاك، وقد تفيد المعنى المجازي "ساعد أخاك".

- اقتحم العقبة، هذه الجملة قد تفيد معنى حرفياً "اصعد المكان العالي من الجبل"، وقد تفيد معنى مجازياً "تغلب على الصعوبات".

الترادف:

تعريفه في المفردات: دلالة عدد من الكلمات المختلفة اللفظ على معنى واحد، مثل:

- عام، سنة، حول، "مدة زمنية طولها اثنا عشر شهرا".
- صديق، رفيق، صاحب.
- كريم، جواد، سخي.
- حسام، سيف، مهند، فيصل.

تعريفه في الجمل: دلالة عدد من الجمل المختلفة اللفظ على معنى عامّ واحد، مثل:

- سرق اللصُّ المال، اللصُّ سرق المال، سُرِق المال.
- طابت نفسُ عليٍّ، طاب عليٌّ نفساً.
- محمدٌ أبوه أديبٌ، أبو محمد أديب.

تاسعاً: طرق التغيّر الدلالي

للتغير الدلالي طرق مختلفة تسلكها الكلمات متى وُجدت الأسباب اللغوية، والتاريخية، والاجتماعية والنفسية المناسبة التي تؤدي إلى تغير الدلالة، وأهم هذه الطرق هي:

(1) تخصيص الدلالة:

وهو أن تتغير دلالة الكلمة التي كانت تدل على معانٍ كلية عامة لتصبح تدل على معنى خاص، ويمكن أن نميّز في مفردات العربية نوعين من التخصيص: تخصيص لم يؤدِّ إلى لحن، وتخصيص أدى إلى لحن:

- تخصيص لا يُعدّ لحناً:

هي تلك التغييرات التي حدثت في عصور قديمة في العربية، ويدخل فيه أيضاً تخصيص الوضع الاصطلاحي في ألفاظ العلوم كالفقه والكلام والفلسفة والنحو وغيرها.

المعنى قبل التغيير	المعنى بعد التغيير
الطب: العامل الحاذق	العلاج
مأتم: اجتماع	اجتماع للعزاء
جَوْن: كلمة فارسية تعني اللون	الأسود، وقد تعني الأبيض في بعض الشواهد
الطرب: خفة تصيب المرء	الفرح
لحْم: في العبرية والآرامية تعني الخبز، ويبدو أن أصل معناها في السامية الأولى هو "الطعام"	أجزاء الجسم الحي
السَّبْت: الدهر	يوم خاص من أيام الأسبوع
الموسم: اجتماع الناس في أيام معلومة محددة	اجتماع الناس في الحج
اشترى: قايض، أي بادل سلعة بأخرى	قبض الشيء ودفع ثمنه نقداً
باع: قايض، أي بادل سلعة بأخرى	دفع الشيء وقبض النقد ثمناً له

- تخصيص يُعدّ لحناً:

وهي تلك التغييرات التي حدثت متأخرة وبدون وضع علمي.

المعنى قبل التغيير	المعنى بعد التغيير
الطهارة: النظافة	الختان
الحرامي: من كان من عادته ارتكاب الحرام	السارق

الحُرمة: ما لا يجوز انتهاكه من مال أو نفس أو عرض	الزوجة، المرأة
الوَرد: نَوْر كل شجر	زهر شجر معروف
الرَّيحان: كل شجر طيب الرائحة كالورد والنعناع والآس	الآس
اليقطين: كل شجر ينبسط على الأرض كالقثاء والخيار والبطيخ	القرع
الإسكاف: كل صانع	صانع الأحذية
الغنم: الضأن والمعز	الضأن
القِرى: إكرام الضيف	وليمة الزواج

(2) تعميم الدلالة:

وهو أن تتغير دلالة الكلمة التي كانت تُطلق على فرد أو نوع معين لتصبح تطلق على أفراد كثيرين أو على الجنس كله؛ ويمكن كذلك أن نميز في التعميم نوعين:

- أحدهما ما حدث في العربية منذ عصور قديمة فلا يُعد لحناً.
- منها ما حدث متأخراً فيعد لحناً.

- تعميم لا يُعدُّ لحناً:

المعنى قبل التغيير	المعنى بعد التغيير
كلمة: "جرح" وفي العبرية تعني الكلمة الجارحة "السيئة."	الكلمة عامة

رجُل: أحد المحاربين الذين يسيرون على أرجلهم.	الذكر البالغ من بني الإنسان
القافلة: العِير العائدة	العير
تعالَ: اصعد	ائتِ

- تعميم يُعد من اللحن لحدوثه متأخراً:

المعنى قبل التغيير	المعنى بعد التغيير
الاستحمام: الاغتسال بالماء المحمى	الاغتسال بالماء
شاف: تطاول ونظر	رأى
راح: سار بالعشي	ذهب
الهرْج: الكلام المختلط	الكلام

(3) نقل الألفاظ لتشابه المعاني:

هو نوع من تغير مجال الدلالة بسبب نقل لفظ من معنى أو من شيء إلى معنى آخر أو شيء آخر بسبب مشابهة بينهما، وهذا ما يُطلق عليه الاستعارة، والمشابهة قد تكون:

- مشابهة حسية شكلية.

مثل: رِجْل عضو من أعضاء البدن، والرجل من القوس طرفها الأسفل أو الأطول والأغلظ، ورجلا السهم: حرفاه، ورجل البحر: خليجه.

أُذُن: حاسة السمع، والأذن من القلبِ والسهمِ والنَّصْلِ والنعل أطرافها، وأذن الجرة: عروتها، وأذن الكوز والدلو: مقبضهما.

الضِّلْع: أحد أضلاع البدن، والضلع: هو جبل مُسْتَدِقٌّ طويل معوج.

العُنُق: وُصْلة ما بين الرأس والجسد، وعُنُق كل شيء: أوله. وعُنُق الصيف والشتاء: أوّلهما، وعُنُق الجبل: ما أشرف منه، والعُنُق: القطعة من المال، والجماعة من الناس.

الأَنْفُ: المنْخَرُ معروف، وأَنْفُ البرْدِ أوّله وأشدُّه، وأَنْف المطر: أوّل ما أنبت؛ وأَنْفُ الجَبَل: جزء متقدم منه.

الكُفر: التغطية، والكفر الجحود.

- تبادل الحواس:

وهي الحالة التي يُستعار فيها لفظ أو وصف لشيء يُدرك بحاسة معينة ليُطلق على شيء آخر يُدرك بحاسة أخرى، كما في:

أحمر صارخ، فلفظ صارخ الذي يدل هنا على قوة اللون، وهي حالة تدرك بالنظر، في الأصل هو وصف للصوت وهو أمر يدرك بالسمع، فنقل من مسموع ← مرئي

صوت دافئ (ملموس ← مسموع).
لون دافئ (ملموس ← مرئي).
ماء زُعاق (مسموع ← ذو طعم).
طعام مبهر (مشموم ← ذو طعم).
صوت متكسِّر (مرئي ← مسموع).

(4) نقل الألفاظ لعلاقة المعاني:

وهو ما يسمى في الاصطلاحات البلاغية بالمجاز المرسل؛ وهو تغير في مجال الدلالة، ويحدث عند نقل لفظ من معنى أو من شيء إلى آخر له به علاقة غير المشابهة، مثل:

الشنَب: بريق الأسنان أو تحزيزها، ويطلق في اللهجات الحديثة على الشارب.

البريد: الدابة التي تحمل الرسائل، والبريد: الرسالة.

خرطوم: الأنف، ويُطلقه أهل صقلية على الفم.

- المجاورة الزمانية: وهو نقل لفظ من معنى إلى آخر لتزامنهما أو تقاربهما زماناً، مثل:

الربيع: مشتق من ربع بمعنى أقام، وأطلق على زمن الإقامة، وهو زمن معتدل البرودة يتميز بكثرة المطر والعشب.

النجم: جرم سماوي واحد أو مجموعة، قد يمر بها القمر أو الشمس في أوقات محدد، والنجم وقت ذلك، والنَّجْمُ: الوقتُ المضروب، وكلُّ وظيفةٍ تحِلّ في وقت معيّن تُسمى نَجْماً.

أزِف: أوشك، وأهل بغداد يستخدمونه في معنى حان.

يوم شاتٍ: أي ممطر، وأهل الشام والأندلس يستخدمونه في معنى ممطر لتزامن المطر والشتاء في أقاليمهم.

- الجزئية: حيث يُنقل اللفظ من الجزء ليُطلق على الكل، في مثل:

العين: عضو الإبصار، ثم نُقل إلى الجاسوس.

الخُف: خف البعير ويطلق أيضا على البعير، جاء في الحديث: "لا سبَق إلا في نصلٍ أو خفٍّ أو حافرٍ".

الحافر: الجزء الذي يطأ به الفرس والحمار، وقد يُطلق على الفرس.

النصل: حديدة السهم، وقد يطلق على السهم نصلاً.

- الآلية: وهو انتقال نقل لفظ الآلة إلى الشيء كله، في مثل: لسان: عضو من أعضاء البدن، ويُطلق على اللغة.
- الحالية: وهو انتقال اللفظ من الحالّ إلى المحل، مثل: حُمَة العقرب: سُمّها، ويطلقها أهل الأندلس على إبرتها.
- السَببية: وهو نقل من النتيجة إلى السبب، مثل:

الرّجْز: العذاب، ويطلق على سببه وهو عبادة الأصنام.

الوظيفة: ما يُقدَّر في كل يوم من رِزق أَو طعام أَو علَف أَو شَراب، وأصبحت الآن تطلق على العمل ذو الأجر.

اعتبار ما سيكون: ومن أوضح أمثلة هذا النوع أسماء عدد من النباتات والثمار المشتقة من القطْع وذلك باعتبار ما سيحدث لها مستقبلا:

الحشيش: مشتق من حشّ بمعنى قطع العشب، وهو الحشيش: العشب المقطوع، ويُطلق في اللهجات الحديثة على العشب النابت.

القصَب: قصَبَ تعني قطع، ومنه القصَب وهو كلُّ نَباتٍ ذي أَنابيبَ.

القَضْب: القطع، والقضيب: الغُصْنُ، وكلُّ نَبْتٍ من الأَغصان (لأنه يُقضب). القِطْف: قَطَفَ: قطع، والقِطْف: الثمر، جمعه قُطوف، قال تعالى: (فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ، قُطُوفُهَا دَانِيَةٌ) (الحاقة: 22،23).

(هـ) نقل المعاني لتشابه الألفاظ:

وهو نقل معنى من لفظ إلى آخر:

الزكاة: وهي الصدقة الواجبة، تشتقها آخر لتوهم أنّ بينهما علاقة دلالية، وهذا يحدث إما بسبب:

1- الاشتقاق الشعبي: وهو تحليل دلالي يقوم به الناس العاديون غير المتخصصين في تحليل مفردات اللغات، ومن أمثلته:

المعاجم العربية من الفعل زكا بمعنى "نما وزاد؛ "لأنها تزيد المال وتكثره، ولكن عند التأمل في أصلها نجدها مأخوذة من زكا بمعنى "أصبح نقياً، خالصاً.

"الصّرْد" "البرد": وبعض الناس يظنّ أنه مشتق من صَرَدَ، أي "طعن" لشدة البرد.

إبريق: إناء لصب الماء، من الفارسية آب "ماء" و ريز "يسكب،" وبعضهم يظن أنه مشتق من الفعل العربي بَرَقَ "لمع"، لأنه إناء يلمع.

التزويق: التزيين، مشتق من الزُّوّق "الزئبق،" وبعض الناس يتوهم أنه مأخوذ من الذوْق بعد تحريف نطقها إلى الزّوْق.

القلم: بعض اللغويين المحدثين يعتقد أنه مأخوذ من اليونانية *kalamos* "عود" ولكن اللغويين القدماء يشتقونه من الفعل العربي قلَم "قصَّ".

2- العدوى الصوتية: وهي نقل معنى من لفظ إلى آخر لوجود تشابه لفظي بينهما، مثل:

عتيد "حاضر" كما وردت في قوله تعالى: (مَا يَلْفِظُ مِن قَوْلٍ إِلاّ لَدَيْهِ رَقِيبٌ عَتِيدٌ) (ق: 18) وقوله تعالى: (وَقَالَ قَرِينُهُ هَذَا مَا لَدَيَّ عَتِيدٌ) (ق:23) ولكنّ بعضهم يتوهم أنّ معناها "شديد" قياساً على كلمتي شديد وعنيد لتقاربهما في اللفظ.

نفذ "ثقب"، "خرج من خلال الشيء" يُقال: نفذ السهم من الرمية، أي ثقبها وخرج؛ ولكنّ بعض الكتاب يستخدمه في معنى "انتهى وانقضى" فيقول: "نفذت نقودي" قياسا على معنى نفد (بالدال غير المعجمة) التي تعني "انتهى، وانقضى" كما في قوله تعالى: (مَا عِندَكُمْ يَنفَدُ وَمَا عِندَ اللّهِ بَاقٍ) (النحل:96) ذميم "مذموم" ولكن بعض الناس يستخدم هذا اللفظ في معنى "قبيح" في مثل قولهم: "كان ذميم الخِلقة" قياسا على معنى دميم (بالدال غير المعجمة) "قبيح الصورة."

(6) نقل المعاني لتجاور الألفاظ:

وهو نقل معنى من لفظ إلى آخر لتجاورهما في التراكيب كثيراً، فيُحذف أحدهما ويبقى الآخر يحمل معناه، مثل:

أبى: أي "كره، امتنع"، قال تعالى: (وَلاَ يَأْبَ كَاتِبٌ أَنْ يَكْتُبَ كَمَا عَلَّمَهُ اللّهُ) (البقرة:282)، ولكننا نجد مقابلاتها في الآرمية (أبى) والأكادية *abitu* (أبيتو) والعبرية (أبى) تعني "رغب" والظاهر أن هذا الفعل كان يستعمل في الأصل مع حرف جر (في العبرية مع لام) الذي بحسب نوعه يعطيه معنى "أراد" أو معنى "امتنع وكره"، ويبدو أنه في العربية كثر استخدامه مع (عن) في مثل: أبى عن المجيء، أي رفض، ثم بعد شيوع ذلك أسقط حرف الجر (عن) ونقل معناه إلى الفعل فأصبح يعني "رفض وكره"، ومما يُستأنس به في هذا الاستخدام الفعل (رغب)، الذي يُستخدم في معنى الإرادة في مثل قولنا: رغب في المجيء، وفي الرفض والامتناع: رغب عن المجيء.

مَلَّة: الملّة الرماد الحار، ولكنها في قول العامة: أكلنا ملّةً، تعني خبزا؛ وهذا ناتج عن حذف كلمة خبز ونقل معناها إلى ملة.

ذوات: جمع ذات "صاحبة" ومذكرها ذو نجدها في بعض اللهجات تستعمل مفيدة معنى "أثرياء"، "نبلاء"، في مثل قولهم: "وحضر المناسبة عدد من الذوات" ويبدو أن هذا المعنى قد جاء من مصاحبة كلمات: شخصيات، وأغنياء لكلمة ذوات في سياقات متكررة، من مثل: "حضر المناسبة

عدد من الشخصيات ذوات المال (أو العقار، الجاه ..إلخ.)"، ومع تكرار هذه الألفاظ مصاحبة لذوات، أدى إلى الاستغناء عنها، وأصبحت ذوات تؤدي معانيها.

(7) رُقيّ الدلالة:



وهو التغيير المتسامي بتغيير معانٍ كانت عادية أو ضعيفة أو وضيعة إلى معان قوية أو شريفة، مثل:

رسول، كانت تعني المرسَل، ثم شرُف معناها لتدل على الواحد من رسل الله.

السُّفْرة: طعام المسافر، والآن تعني ما على المائدة مما لذّ وطاب من مأكل ومشرب.

البِذْلة: والمِبْذَلة من الثياب: الثوب الخلَق الذي يُلبس ويُمتهن ولا يُصان، وقد حُرِّف هذا اللفظ في العامية فأصبح البَدْلة وهي أحسن ما عند الرجل من ثيابه.

العَفْش: رُذال المتاع، وفي وقتنا الحاضر قد يُطلق على النفيس من الأثاث كالخزائن والأسرة والأرائك وغيرها.

(8) انحطاط الدلالة:

وهي تغيّر دلالي معاكس لرقي الدلالة، بحيث يتغيّر معنى اللفظ من قوة وسموّ وتأثير في الأسماع إلى معنى ضعيف مبتذل، من ذلك: الكلمات الإنجليزية: terrible و dreadful و horrible التي كانت قديماً وصفاً لحوادث شنيعة وحوادث فظيعة كالزلازل والحرائق والقتل، وأصبحت الآن تستخدم بابتذال لوصف التافه من الأفعال، ومن أمثلة ذلك في العربية:

- قتَل: التي أصبحت تستخدم للضرب والجدال لا الذبح.
- ذبح: تستخدم في بعض اللهجات لتعني الإجهاد الإرهاق.
- الأستاذ: كلمة فارسية تعني "معلم الصناعة ورئيسها،" وفي العربية أصبح معناها "المعلّم" و"الشيخ،" وفي العامية ابتذل معناها فأصبحت تطلق مجاملة على كل شخص، وحرفت أيضا إلى أسطى لتطلق على صناع الأحذية ومن شابههم.
- الشيخ: المسن من الرجال، واستعيرت للكبير علما أو شرفا، ثم ابتُذل معناها في وقتنا الحاضر فأصبحت تطلق مجاملة على كثيرين لم يبلغوا درجة هذا اللقب.
- الغلام: الصغير من الذكور، ثمّ أصبح يطلق على العبد وإن لم يكن صغيرا.
- الصبي: الصغير من الذكور، ثم أصبح يُطلق على الأجير.
- الجارية: الفتاة الصغيرة، ثمّ أصبحت تطلق على الأمة المملوكة.

هذا ويذهب كثير من الدارسين إلى أن الدوال تدل وتتواصل بطريقة مباشرة وغير مباشرة، ومنها: اللغة والعلامات والخطابات والأنساق و الإنسان وسائر الكائنات الموجودة في الطبيعة، ويعني هذا أن كل شيء في عالمنا يحمل دلالة ووظيفة، وهذه الوظيفة قد تكون ذات قصدية أو بدون قصدية، ذات ميزة فردية أو جماعية، طبيعتها مادية أو معنوية، كما أن هذه الدوال التواصلية قد تكون لفظية أو غير لفظية، تعبر عن وعي أو عن غير وعي، كما أصبح التواصل اليوم عبارة عن تقنية إجرائية وأساسية في فهم التفاعلات البشرية وتفسير النصوص والخبرات الإعلامية وكل طرائق الإرسال والتبادل.[6]
وتعد اللغة (مكتوبة، منطوقة، مرئية) من أهم آليات التواصل و تقنيات التبليغ ونقل الخبرات والمعارف والتعليمات من الأنا إلى الغير أو من المرسل إلى المخاطب، وهذه اللغة ذات مستويين سلوكيين: لفظي وغير لفظي، وهو أمر ينطبق إلى حد كبير على لغة الصورة.

[6] المرجع السابق. ص ص 15- 23.

عاشراً: مفهوم التواصل لغة واصطلاحاً

ما هو التواصل لغة واصطلاحا؟ وما آلياته الإجرائية؟ وما هي العلوم التي يستند إليها؟ وما هي أهم منظورات ونماذج التواصل؟ وما هو التواصل اللفظي وغير اللفظي؟ وكيف يتحقق هذا التواصل عبر الصورة وفقاً للتحليل الدلالي:

أ- التواصل لغة:

يفيد التواصل في اللغة العربية معنى الاقتران والاتصال والصلة والترابط، والالتئام، والجمع والإبلاغ والانتهاء والإعلام، أما في اللغة الأجنبية فكلمة communication تعني إقامة علاقة وتراسل وترابط وإرسال وتبادل وإخبار وإعلام، وهذا يعني أن هناك تشابها في الدلالة والمعنى بين مفهوم التواصل العربي والتواصل الغربي.

ب- التواصل اصطلاحاً:

يدل التواصل في الاصطلاح على عملية نقل الأفكار والتجارب وتبادل المعارف والمشاعر بين الذوات والأفراد والجماعات، وقد يكون هذا التواصل ذاتياً شخصياً أو تواصلاً غيرياً، وقد يبنى على الموافقة أو على المعارضة والاختلاف، ويفترض التواصل أيضا (باعتباره نقلاً وإعلاماً) مرسلاً ورسالة ومتقبلاً وشفرة، يتفق في تشفيرها كل من المتكلم والمستقبل (المستمع)، وسياقاً مرجعياً وقصدية الرسالة.
ويعرف "شارل كولي Charles Cooley" التواصل قائلاً:
"التواصل هو الميكانيزم الذي بواسطته توجد العلاقات الإنسانية وتتطور، إنه يتضمن كل رموز الذهن مع وسائل تبليغها عبر المجال وتعزيزها في الزمان، ويتضمن أيضا تعبيرات الوجه وهيئات الجسم والحركات ونبرة الصوت والكلمات والكتابات والمطبوعات والقطارات والتلغراف والتلفون وكل ما يشمله آخر ما تم في الاكتشافات في المكان والزمان".
يتبين لنا عبر هذا التعريف: أن التواصل هو جوهر العلاقات الإنسانية ومحقق تطورها، لذا، فالتواصل له وظيفتان من خلال هذا التعريف:

- وظيفة معرفية: تتمثل في نقل الرموز الذهنية وتبليغها زمكانياً (أي زمانياً ومكانياً) بوسائل لغوية وغير لغوية.

- وظيفة تأثيرية وجدانية: تقوم على تمتين العلاقات الإنسانية وتفعيلها على مستوى اللفظي وغير اللفظي.

وهناك من يعرف التواصل بأنه: "هو العملية التي بها يتفاعل المراسلون والمستقبلون للرسائل في سياقات اجتماعية معينة".

الحادي عشر: وظائف التواصل

وظائف التواصل البارزة:

للتواصل ثلاث وظائف بارزة يمكن إجمالها في:

1. التبادل Echange
2. التبليغ Transfert
3. التأثير Impact

تعريف التواصل:

يعرف التواصل بأنه: "تبادل المعلومات والرسائل اللغوية وغير اللغوية، سواء أكان هذا التبادل قصدياً أم غير قصدي، بين الأفراد والجماعات"، وبالتالي، لا يقتصر التواصل على ما هو ذهني معرفي، بل يتعداه إلى ما هو وجداني وما هو حسي حركي وآلي، أي إن التواصل: "ليس مجرد تبليغ المعلومات بطريقة خطية أحادية الاتجاه، ولكنه تبادل للأفكار والأحاسيس والرسائل التي قد تفهم وقد لا تفهم بنفس الطريقة من طرف كل الأفراد المتواجدين في وضعية تواصلية".[7]

ومن هنا، فالتواصل هو عبارة عن تفاعل بين مجموعة من الأفراد والجماعات يتم بينها تبادل المعارف الذهنية والمشاعر الوجدانية بطريقة لفظية وغير لفظية.

[7] عيسى، نهلة. مرجع سابق. ص ص 291- 298.

الأساسيات التي تركز عليها الصورة المجردة للتواصل:

تركز الصورة المجردة للتواصل على ثلاثة عوامل أساسية:

-الموضوع: وهو الإعلام والإخبار.

-الآلية: التي تتمثل في التفاعلات اللفظية وغير اللفظية.

-الغائية: أي الهدف من التواصل وقصديته البارزة (البعد المعرفي أو الوجداني أو الحركي).

وهكذا، يمكن القول: إن الاتصال أو التواصل عبارة عن عملية نقل واستقبال للمعلومات بين طرفين أو أكثر، ويستند هذا التواصل في سياقاته إلى التغذية الراجعة Feed Back عندما يحدث سوء الاستقبال أو الاستيعاب أو التشويش أو الانحراف الانزياحي.

الثاني عشر: أنواع التواصل

يمكن الحديث عن أنواع عدة من التواصل الإنساني والآلي والسيميائي، فهناك التواصل البيولوجي، والإعلامي، والآلي، والسيكولوجي، والاجتماعي، والسيميوطيقي، والفلسفي، والبيداغوجي، والاقتصادي، ويقول طلعت منصور في هدا الصدد: "إن وظيفة الاتصال تتسع لتشمل آفاقا أبعد، فكثير من الباحثين يتناولون الاتصال كوظيفة للثقافة، وكوظيفة للتعليم، والتعلم، وكوظيفة للجماعات الاجتماعية، وكوظيفة للعلاقات بين المجتمعات، بل ويعتبرون الاتصال كوظيفة لنضج شخصية الفرد وغير ذلك من جوانب توظيف الاتصال".



ويرتبط التواصل بعدة علوم ومعارف يمكن حصرها في علم التدبير والتسيير، والعلاقات العامة، والبيداغوجيا والديداكتيك، وعلم التسويق Marketing، وعلوم الإعلام والاتصال، والفلسفة، والسيميولوجيا.

وسنختار من هذه الأنواع: التواصل اللساني، والتواصل الفلسفي، والتواصل السيميائي للحديث عنها، لصلتهم بمقررنا هذا:

(1)التواصل من المنظور اللساني:

اللغة أداة للتواصل:

يذهب مجموعة من اللسانيين إلى أن اللغة وظيفتها التواصل "كفرديناند دو سوسير" الذي يرى أن اللغة نسق من العلامات والإشارات هدفها التواصل خاصة أثناء اتحاد الدال مع المدلول بنيوياً أو تقاطع الصورة السمعية مع المفهوم الذهني، وهو نفس المفهوم الذي كان يرمي إليه تقريباً ابن جني في كتابه "الخصائص" عندما عرف اللغة بأنها: "أصوات يعبر بها قوم عن أغراضهم".

ويعرف "أندري مارتيني André Martinet" اللغة بأنها عبارة عن تمفصل مزدوج وظيفتها التواصل، ويعني هذا أن اللغة يمكن تقسيمها إلى تمفصل أول وهو المونيمات (الكلمات)، وبدورها تنقسم إلى فونيمات (أصوات) ومورفيمات (مقاطع صرفية) التي تشكل بدورها التمفصل الثاني، لكن الأصوات لايمكن تقسيمها إلى وحدات أخرى؛ لأن الصوت مقطع لا يتجزأ، وإذا جمعنا الفونيمات مع بعضها البعض كونا مونيمات، وإذا جمعنا الكلمات كونا جملاً، والجمل تكون الفقرات والمتواليات، والفقرات تكون النص، ويكون النص تأليفاً واستبدالاً ما يسمى باللغة التي من أهدافها الأساسية التواصل.

يذهب "رومان جاكبسون" إلى أن اللغة ذات بعد وظيفي، وأن لها ستة عناصر وست وظائف:

- المرسل وظيفته انفعالية.
- المرسل إليه وظيفته تأثيرية.
- الرسالة وظيفتها جمالية.
- المرجع وظيفته مرجعية.
- القناة وظيفتها حفاظية.

- اللغة وظيفتها وصفية.
- هناك من يضيف الوظيفة السابعة وهي الوظيفة الأيقونية.

اللغة أداة للإضمار والتمويه والإخفاء:

وإذا كان الوظيفيون يرون أن اللغة واضحة تؤدي وظيفة التواصل الشفاف بين المتكلم والمستمع، فإن "أزوالد دوكرو Ducrot" يرى خلاف ذلك أن اللغة ليست دائما لغة تواصل واضح وشفاف، بل هي لغة إضمار وغموض وإخفاء. ويعني هذا أن الفرد قد يوظف اللغة باعتبارها لعبة اجتماعية للتمويه والتخفية وإضمار النوايا والمقاصد، ويكون هذا الإضمار اللغوي ناتجاً عن أسباب دينية واجتماعية ونفسية وسياسية وأخلاقية، فمهرب المخدرات قد لا يستعمل اسم مهرباته بطريقة مباشرة، بل يستعمل الرموز للإخفاء كأن يقول لصديقه: هل وصلت الحناء إلى هولندا؟ كما أن أسلوب الأمر في الشريعة الإسلامية يستعمل للوجوب والدعاء والندب، وهذا يعني أن اللغة فيها أوجه دلالية عدة؛ مما يزيد من غموضها وعدم شفافيتها التواصلية.

اللغة أداة للسلطة:

ويذهب "رولان بارت Roland Barthes" بعيداً في تأويلاته للغة الإنسانية، إذ اعتبر اللغة بعيدة عن التواصل، وجعلها لغة سلطة مصدرها السلطة، ويعني هذا أن الإنسان عبد للغة وحر في نفس الوقت، فالمتكلم عندما يتحدث لغة أجنبية فهو خاضع لقواعدها وتراكيبها ولمنظومتها الثقافية، ولكنه في نفس الوقت يوظف هذه اللغة كيفما يشاء ويطوعها جمالياً وفنياً، فاللغة الفرنسية استبدت كثيرا بالشعب الجزائري لمدة طويلة فأخضعته لقواعدها وسننها اللسانية؛ وعلى الرغم من ذلك نجد بعض الأدباء الجزائريين بقدر ما هم خاضعون لهذه اللغة الأجنبية، يتخذونها سلاحاً لهم بكل حرية للتنديد بالاستعمار الفرنسي ونقده والهجوم عليه وتطويع تلك اللغة وتعريبها.

وهكذا، نستنتج أن اللغة قد تكون أداة للتواصل الشفاف كما يمكنها أن تكون لغة للإضمار والتمويه والإخفاء، كما يمكن أن تكون أداة للسلطة على حد سواء.

(2) التواصل من المنظور الفلسفي:



طرح مفهوم الأنا والغير في الخطاب الفلسفي كثيراً من الإشكاليات التي تنصب كلها في كيفية التعامل مع الغير، وكيف يمكن للأنا النظر إلى الغير؟!.

يذهب الفيلسوف الألماني "هيجل" إلى أن العلاقة بين الأنا والغير هي علاقة سلبية قائمة على الصراع الجدلي كما توضح ذلك نظريته المسماة بجدلية السيد والعبد، أما "جان بول سارتر" فيرى أن الغير ممر ووسيط ضروري للأنا، إلا أن الغير جحيم لا يطاق لأنه يشيء (يُسلع أو يعلب) الذات أو الأنا، لهذا، يدعو سارتر إلى التعامل مع الغير بحذر وترقب وعدوان، وأنه يستحيل التعايش بين الأنا والغير أو التواصل بينهما، مادام الغير يستلب حرية الأنا ويجمد إرادته، لذلك، قال قولته المشهورة: "أنا والآخرون إلى الجحيم".

بيد أن "ميرلوبونتي" رفض نظرية سارتر التجزيئية العقلانية، واعتبر أن العلاقة بين الأنا والغير إيجابية قائمة على الاحترام والتكامل والتعاون والتواصل، وأساس هذا التواصل هو اللغة، أما "ماكس شيلر" فيرى أن العلاقة بين الأنا والغير قائمة على التعاطف الوجداني والمشاركة العاطفية الكلية مع الغير، ولا تقوم على التنافر أو البغض والكراهية، في حين يرى "جيل دولوز" أن العلاقة التواصلية بين الأنا والغير في المجال المعرفي البنيوي قائمة على التكامل الإدراكي.

(3) التواصل من المنظور السيميائي:

تندرج تحت إطار سيميولوجيا التواصل أبحاث كل من"بريبطو Prieto" و"جورج مونان Mounin" و"بويسنس Buyssens" و"مارتينيه Martinet" وغيرهم، وهؤلاء جميعا يتفقون على أن العلامة تتشكل من وحدة ثلاثية، وهي:

- الدال.
- والمدلول.

- والقصد.

وهم يركزون كثيراً في أعمالهم على الوظيفة التواصلية، ولا تختص هذه الوظيفة التواصلية بالرسالة اللسانية المنطوقة فحسب، بل توجد في أنظمة غير لسانية أخرى كالإعلانات والشعارات والخرائط واللافتات والمجلات والنصوص المكتوبة وكل البيانات التي أنتجت لهدف التواصل، وتشكل كل الأنماط المذكورة علامات، ومضامينها رسائل أو مرسلات MESSAGES.

وهكذا يقصي أنصار سيميولوجيا التواصل ذلك النوع من سيميولوجيا الدلالة التي تدرس البنيات التي تؤدي وظائف غير وظيفية كما لدى رولان بارت، كما نستشف من خلال أبحاث ورؤى مؤسسي هذا الاتجاه أنهم يميلون إلى دراسة أنساق العلامات ذات الوظيفة التواصلية.

وبناء على ذلك، فإن أفضل تناول حسب "بربيطو" هو القول: "إن ما يميز الوظيفة التواصلية عن الوظيفة الدلالية حصراً هو القصدية التي تتجلى في الأولى لا في الثانية".

إن السيميولوجيا حسب "بويسنس" عليها: "أن تهتم بالوقائع القابلة للإدراك، المرتبطة بحالات الوعي، والمصنوعة قصداً من أجل التعريف بحالات الوعي هذه"، ومن أجل أن يتعرف الشاهد على وجهة التواصل في رأي بويسنس هو ما يكون موضوع السيميولوجيا".[8]

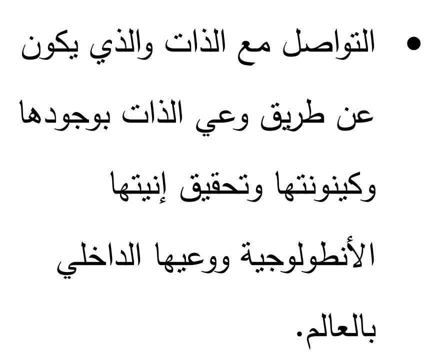
وقد ساهم أنصار هذا الاتجاه في بلورة المشروع السويسري القاضي بأن اللغة هي نظام للتواصل كما فعل كل من تروبوسكوي ومارتينيه وبربيطو، حيث اهتموا اهتماماً بالغاً بدراسة أنظمة الاتصال غير اللغوية وطرائق توظيفها كالإعلان وأرقام الحافلات وغيرها من الأنظمة، بل تطور هذا الاتجاه أساساً بتطور علم الدلالة.

---

[8] المرجع السابق. ص ص 302- 309.

الثالث عشر: أنماط التواصل

من أنماط الاتصال الإنساني:





- التواصل مع الذات والذي يكون عن طريق وعي الذات بوجودها وكينونتها وتحقيق إنيتها الأنطولوجية ووعيها الداخلي بالعالم.
- والتواصل بين الفرد والآخرين؛ لأن إدراك الآخر يساعد الفرد على إدراك ذاته.
- والتواصل بين الجماعات الاجتماعية الذي يسعى إلى تنمية الروح التشاركية وتفعيل المبدأ التعاوني وتحقيق التعارف المثمر البناء.
- ومن الأنماط التواصلية الأخرى نذكر: التواصل البشري، والتواصل الحيواني، والتواصل الآلي (السيبرينطيقا)، والتواصل الإعلامي (تكنولوجيا الاتصال بصفة عامة).

الرابع عشر: مفاهيم التواصل ومكوناته الأساسية



عند الحديث عن التواصل أو أثناء استعمال هذا المفهوم بمثابة مقاربة تحليلية أو منهجية إجرائية في استقراء العلاقات التفاعلية، أو قراءة النصوص والخطابات، أو فهم الروابط الذهنية والوجدانية والحركية وتفسير أنسقتها التبادلية، لابد من استحضار مجموعة من المفاهيم النظرية والعناصر الأساسية التطبيقية باعتبارها مكونات جوهرية في عملية التبادل والتفاعل والتأثير، وهذه العناصر هي:



1- زمنية التواصل temporalité، المكانية أو المحلية.

2- السنن أو لغة التواصل (التشفير والتفكيكcode السياق context).

3- رهانات التواصل enjeux de communication.

- التواصل اللفظي (اللغة المنطوقة)
- والتواصل غير اللفظي (اللغة الجسدية والسيميائية communication verbale et non verbale).

4- إرادة التواصل (بث الإرسالية قد تكون إرادية أو غير إراديةvolonté de communication).

5- الفيدباك أو التغذية الراجعة، وذلك بتصحيح التواصل وتقويته وتدعيمه وإنهائهfeedback، شبكة التواصل.Réseau le.

الخامس عشر: نماذج التواصل

هناك كثير من نظريات التواصل التي حاولت مقاربة وفهم نظام التراسل والاتصال؛ لذلك من الصعب استقراء كل النظريات التي تحدثت عن التواصل، بل سنكتفي ببعض النماذج التواصلية المعروفة قصد معرفة التطورات التي لحقت هذه النظريات والعلاقات الموجودة بينها:

(1) النموذج الأول: النموذج السلوكي:

وضع هذا النموذج المحلل النفسي الأمريكي لازويل "Lasswell D" Harold سنة 1948 م، ويتضمن هذا النموذج مايلي:

من؟ (المرسل)، يقول ماذا؟ (الرسالة)، بأية وسيلة؟ (وسيط)، لمن؟ (المتلقي)، ولأي تأثير(أثر)، ويرتكز هذا النموذج على خمسة عناصر، وهي:

- المرسل.
- والرسالة.
- والقناة.
- والمتلقي.
- والأثر.

ويمكن إدراج هذا النموذج ضمن المنظور السلوكي الذي انتشر كثيراً في الولايات المتحدة الأمريكية، ويقوم على ثنائية المثير والاستجابة، ويتمظهر هذا المنظور بجلاء عندما يركز "لازويل" على الوظيفة التأثيرية، أي التأثير على المرسل إليه من أجل تغيير سلوكه إيجاباً وسلباً.

ومن سلبيات هذا النظام أنه يجعل المتقبل سلبياً في استهلاكه، ويمتاز منظوره بتملكه للسلطة في استعمال وسائل التأثير الإشهاري في جذب المتلقي، والتأثير عليه لصالح المرسل.

وكمثال: فالمدرس هو المرسل، والتلميذ هو المتلقي، والرسالة ما يقوله المدرس من معرفة وتجربة، ثم الوسيط الذي يتمثل في القنوات اللغوية وغير اللغوية، والأثر هو تلك الأهداف التي ينوي المدرس تحقيقها عبر تأثيره في التلميذ.

(2) النموذج الثاني: النموذج الرياضي:

وضع هذا النموذج في سنة 1949م من قبل المهندس "كلود شانون Claude Shannon"، والفيلسوف وارين واير، .Waren Weaver"، ويركز هذا التصور الرياضي على المرسل والترميز والرسالة وفك الترميز والتلقي.

ويعتمد هذا النظام التواصلي على عملية الترميز أو التشفير، فالمرسل هو الذي يمكن أن يتقمص دوره المدرس حيث يرسل رسالة معرفية وتربوية مسننة بلغة وقواعد ذات معايير قياسية، أو سماعية يتفق عليها المرسل والمرسل إليه الذي يتمثل في التلميذ، أو الطالب، فالمدرس يرسل خطابه التربوي عبر قناة لغوية أو شبه لغوية أو غير لغوية نحو التلميذ/ الطالب الذي يتلقى الرسالة، ثم يفك شفرتها ليفهم رموزها عن طريق تأويلها واستضمار قواعدها.

يهدف هذا النموذج إلى فهم الإرسال التلغرافي، وذلك بفهم عملية الإرسال من نقطة A إلى B بوضوح دقيق دون إحداث أي انقطاع أو خلل في الإرسال بسبب التشويش.

ويتلخص مبدأ هذا النظام بكل بساطة في:" يرسل مرسل شفرته المسننة إلى متلق يفك تلك الشفرة"، ومن ثغرات هذا النظام الخطي أنه لا يطبق في كل وضعيات التواصل، خاصة تعدد المستقبلون، وانعدم الفهم الاجتماعي والسيكولوجي أثناء التفاعل التواصلي بين الذوات المفكرة، كما يبقى المتقبل سلبياً في تسلمه للرسائل المشفرة.

(3) النموذج الثالث: النموذج الاجتماعي

هو نموذج ريلي وريلي"Riley &Riley" الذي يعتمد على فهم طريقة انتماء الأفراد إلى الجماعات، فالمرسل هو المعتمد، والمستقبل هم الذين يودعون في جماعات أولية اجتماعية مثل: العائلات والتجمعات والجماعات الصغيرة...الخ، وهؤلاء الأفراد يتأثرون ويفكرون ويحكمون ويرون الأشياء بمنظار الجماعات التي ينتمون إليها، والتي بدورها تتطور في حضن السياق الاجتماعي الذي أفرزها.

ويلاحظ أن هذا النموذج ينتمي إلى علم الاجتماع ولاسيما إلى علم النفس الاجتماعي، حيث يرصد مختلف العلاقات النفسية والاجتماعية بين المتواصلين داخل السياق الاجتماعي، وهذا ما يجعل هذا النظام يساهم في تأسيس علم تواصل الجماعة "la communication de groupe"

(4) النموذج الرابع: النموذج اللساني

وضع هذا النموذج اللساني الوظيفي رومان جاكبسون"Roman Jackobson"في سنة 1964 م، حينما انطلق من مسلمة جوهرية وهي أن التواصل هو الوظيفة الأساسية للغة، وارتأى أن للغة ستة عناصر وهي:

المرسل، والرسالة، والمرسل إليه، والقناة، والمرجع، واللغة.

ولكل عنصر وظيفة خاصة:

- فالمرسل وظيفته انفعالية تعبيرية.
- والرسالة وظيفتها جمالية من خلال إسقاط محور الاستبدال على محور التركيب.
- والمرسل إليه وظيفته تأثيرية وانتباهية.
- والقناة وظيفتها حفاظية.
- والمرجع وظيفته مرجعية أو موضوعية، واللغة أو السنن وظيفتها لغوية أو وصفية.

وهناك من يزيد الوظيفة السابعة للخطاب اللساني وهي الوظيفة الأيقونية بعد ظهور كتابات جاك دريدا "J Derrida" والسيميوطيقا التواصلية.

ولتوضيح مفاهيم جاكبسون أكثر نعود إلى المجال التربوي والديداكتيكي للتمثيل والشرح، فقد قلنا سابقا إن من وظائف التواصل لدى رومان جاكبسون:

الوظيفة المرجعية: يلتجئ المدرس هنا إلى الواقع أو المرجع لينقل للتلميذ أو الطالب معلومات وأخباراً تحيل على الواقع، أي تهيمن هنا المعارف الخارجية والمعارف التقريرية المرتبطة بمراجع وسجلات كالمرجع التاريخي والمرجع الأدبي والمرجع اللساني والمرجع الجغرافي.

الوظيفة التعبيرية: تتدخل في هذه الوظيفة ذات المرسل وذلك من خلال انفعالاته وتعابيره الذاتية ومواقفه وميوله الشخصية والإيديولوجية.

–الوظيفة التأثيرية: تنصب على المتلقي، ويهدف المرسل من ورائها إلى التأثير على مواقف أو سلوكيات وأفكار المرسل إليه؛ لذلك يستعمل المدرس لغة الترغيب والترهيب والترشيد من أجل تغيير سلوك المتعلم.

-الوظيفة الشعرية (التعبيرية) أو الجمالية: إن الهدف من عملية التواصل هو البحث عما يجعل من الرسالة رسالة شعرية أو جمالية، وذلك بالبحث عن الخصائص الشعرية والبويطيقية مثل: التركيز على جمالية القصيدة الشعرية ومكوناتها الإنشائية والشكلانية.

-الوظيفة الحفاظية: إن التركيز على القناة يكون بلا شك من أجل تمديد التواصل والحفاظ عليه، كأن يستعمل المدرس خطاباً شبه لغوي أو لغوي أو حركي من أجل تمديد التواصل واستمراره بين المدرس والتلاميذ/ الطلبة، وذلك باستعمال بعض المركبات التعبيرية التالية: (أرجوكم انتبهوا إلى الدرس، انظروا هل فهمتم؟ اسمع أنت!) الخ.

-الوظيفة الميتالغوية أو الوصفية: يركز المدرس عبر هذه الوظيفة على شرح المصطلحات والمفاهيم الصعبة والشفرة المستعملة مثل شرح قواعد اللغة والكلمات الغامضة الموجودة في النص والمفاهيم النقدية الموظفة أثناء الشرح.

(5)النموذج الخامس: النموذج الإعلامي:

يقوم هذا النموذج الإعلامي على توظيف التقنيات الإعلامية الجديدة كالحاسوب، والإنترنت، والذاكرة المنطقية المركزية في الحاسوب، ومن مرتكزات هذا النموذج:

- خطوة الاتصال وخلق العلاقة الترابطية phase de mise en contact/ connexion.:
- وخطوة إرسال الرسائل.
- وخطوة الإغلاق phase de cl*ôture/déconnexion.

أي إن هذا النموذج الإعلامي يستند إلى ثلاث مراحل أساسية: الشروع في الاتصال، والتشغيل، وإيقاف التشغيل.

(6)النموذج السادس: النموذج التربوي:

يتكئ التواصل التربوي على:

- المرسل (المدرس).
- والرسالة (المادة الدراسية).
- والمتلقي (التلميذ).
- والقناة (التفاعلات اللفظية وغير اللفظية).
- والوسائل الديداكتيكية (المقرر والمنهاج ووسائل الإيضاح والوسائل السمعية البصرية...الخ).
- والمدخلات (الكفايات والأهداف).
- والسياق (المكان والزمان).
- والمخرجات (تقويم المدخلات).
- والفيدباك (تصحيح التواصل وإزالة عمليات التشويش وسوء الفهم).

السادس عشر: التواصل اللفظي



يشغل التواصل اللغوي الذي يكون بين الذوات المتكلمة وحدات فونيمية، ومقطعية مورفيمية، ومعجمية، وتركيبية، أي يعتمد التواصل اللغوي على أصوات ومقاطع وكلمات وجمل.

ويتم التواصل اللغوي عبر القناة الصوتية السمعية، أي يتكئ أساسا على اللغة الإنسانية، ويتحقق سمعياً وصوتياً، فاللغة المنطوقة لها مستوى لغوي هو عبارة عن نظام من العلامات الدالة (علاقة الدال بالمدلول بالمفهوم السويسري)، والتي هي نسق من الوحدات نسميها وحدات الخطاب.

وتتفق البنيوية والتداولية على اعتبار اللغة وسيلة للتواصل على عكس التوليدية التحويلية بزعامة نوام شومسكي التي ترى أن اللغة ذات وظيفة تعبيرية، وتقر بأن التواصل ما هو إلا وظيفة إلى جانب وظائف أخرى قد تؤديها اللغة.

فالذي يريد أن يدرس اللغة كأداة للتواصل ينبغي له أن يستند إلى علوم لسانية كعلم الدلالة والسيميوطيقا والسيميولوجيا، ويقول نادر محمد سراج:

"يتواصل متكلمو لغة إنسانية معينة فيما بينهم بسهولة ويسر، وذلك مرده إلى أن كلا منهم يمتلك ويستخدم في البيئة اللغوية عينها، نسق القواعد نفسه، الأمر الذي يتيح له سهولة استقبال وإرسال وتحليل المرسلات اللغوية كافة، هذا ما يحدث مبدئيا عبر ما نسميه شكل التواصل الكلامي Communication verbal وهو الشكل الأكثر انتشارا واستعمالا".[9]

السابع عشر: التواصـــل غير اللفـظي

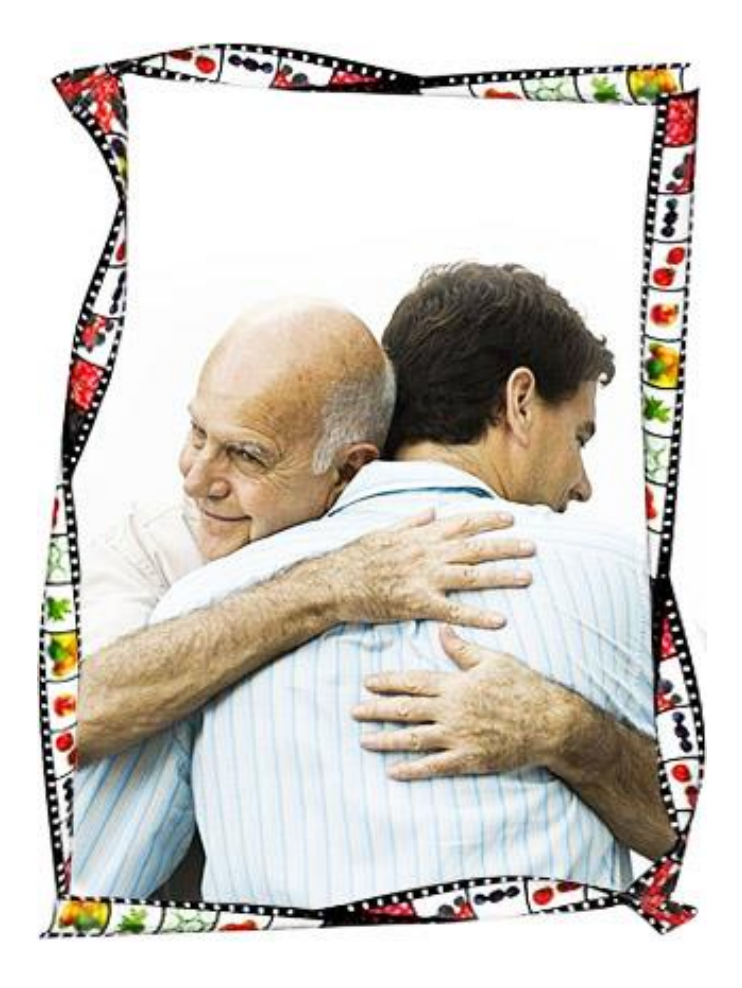


تقوم القناة البصرية بدور أساسي في التواصل بصفة عامة والتواصل البيداغوجي بصفة خاصة، ذلك أن فعل التواصل بين مدرس وتلاميذ/طلبة، لا يوظف فقط نسقاً لغوياً منطوقاً فحسب، بل إنه يستعمل نظاماً من الإشارات والحركات والإيماءات التي تندرج فيما نسميه بالتواصل غير اللفظي وهو: "مجموع الوسائل الاتصالية الموجودة لدى الأشخاص الأحياء والتي لا تستعمل اللغة الإنسانية أو مشتقاتها غير السمعية (الكتابة، لغة الصم والبكم)".

وتستعمل لفظة التواصل غير اللفظي للدلالة على "الحركات وهيئات وتوجهات الجسم وعلى خصوصيات جسدية طبيعية واصطناعية، وعلى كيفية تنظيم الأشياء والتي بفضلها تبلغ معلومات".

[9] حيدر، فريد عوض. مرجع سابق. ص ص 23- 38.

وهكذا، فإن ملاحظة عادية لما يجري داخل الفصل الدراسي من سلوكيات غير لفظية بين المدرس والتلاميذ تشكل كنزاً من المعلومات والمؤشرات على جوانب انفعالية ووجدانية، كما أنها تكشف عن المخفي والمستتر في كل علاقة إنسانية، ويقول "فرويد":" من له عينان يرى بهما يعلم أن البشر لا يمكن أن يخفوا أي سر، فالذي تصمت شفتاه يتكلم بأطراف أصابعه، إن كل هذه السموم تفضحه".



من هنا يساعدنا التواصل المرئي على تحديد الجوانب التالية:

-تحديد المؤشرات الدالة عن الانفعالات والعلاقات الوجدانية بين المدرس والتلاميذ.

-تعزيز الخطاب اللغوي وإغناء الرسالة عن طريق تدعيمها بالحركات ضمان استمرارية التواصل بين المدرس والتلاميذ.

-يؤشر التواصل غير اللفظي على الهوية الثقافية للمتواصلين من خلال نظام الحركات والإشارات الجسدية.

وقد حدد هاريسون"Harrisson" بعض العناصر التي تتصل بالتواصل غير اللفظي وحصرها في:

-كل التعابير المنجزة بواسطة الجسد (حركات، ملامح...)، وتنتمي إلى شفرة الإنجاز.

-العلامات الثقافية كطريقة اللباس وتتمثل في الشفرة الاصطناعية.

-استعمال المجال والديكور وتمثل الشفرة السياقية.

-الآثار التي تحدثها أصوات وألوان مثل: نظام إشارات المرور وهي الشفرة الوسيطة (وهي لغة اصطلاحية).

مستويات الخطاب في التواصل غير اللفظي:

يوجد في التواصل غير اللفظي مستويات خطابية لابد من فهمها، وهناك مجموعة من الآليات والمفاهيم الإجرائية التي ينبغي الاعتماد عليها في تحليل أنظمة التواصل (كنا قد أشرنا إلى معظمها سابقاً في الفصول الأولى للمقرر)، وهي:



1- العلامة: وهي في اللغة العلاقة بين الدال (صورة صوتية) والمدلول(مفهوم ذهني)، فكل خطاب منطوق أو مكتوب هو نسق من العلاقات اللغوية، أما العلامات غير اللغوية فهي نظام الإشارات غير المنطوقة كعلامات المرور أو المؤشرات والرموز المرئية والملصقات والإشهار والصورة وغيرها.



2- الأيقونة: وهي تمثيل محسوس لشيء قصد تبيان خصائصه وسماته مثل: صورة شخص أو خريطة بلد.



3- المؤشر: Indice وهو ما يخبر عن شيء مستتر كالدخان فهو مؤشر على النار إذا لم تكن مرئية، وعلامات الوجه قد تكون مؤشرا على فرح أو غضب أو حزن.



4- الرمز: Symbole وهو كل علامة تشير إلى هوية شيء مثل: الحمامة رمز للسلام، والميزان رمز للعدالة.

إذاً، فالتواصل غير اللفظي هو تواصل بدون استخدام للغة الإنسانية أي بدون تحقق سمعي وصوتي، ومن ثم، فالحقبة المعاصرة "هي التي شهدت توسع مفهوم التواصل المتعدد القنوات من خلال أعمال وتأملات علماء العادات وعلماء الإنسان وعلماء الاجتماع إضافة إلى علماء النفس وأطباء الأمراض العقلية، وكان قد سبق لبعض علماء الإنسان أن أكدوا على تعدد قنوات الاتصال في بداية القرن".

فإن التواصل غير اللفظي مهم في:



- تمتين العلاقات الإنسانية والبشرية.
- وتوكيد عمليات الاتصال والتواصل.
- ويساهم في كشف رضا الأفراد وانفعالاتهم داخل جماعات معينة.
- واستخلاص مميزاتهم الثقافية والحضارية وتبيان مقوماتهم السلوكية والحركية في التعامل مع الأشياء والمواقف داخل سياقات معينة.

غير أن الخطاب الإشاري أو الحركي غير كاف لتأدية كل الرسائل بوضوح وشفافية، فلابد أن يعزز بالتفاعلات اللفظية التي تزيل كل إبهام وتشويش عن كل إرسالية غير لفظية في مجال التواصل.

ومن ثم، فالمعرفة الضمنية بالدلالات الاجتماعية كنسق إشاري ما، ضرورية وأساسية لنجاح أية عملية تواصل إنساني، وبالرغم من ذلك، فإن التواصل الإشاري يبقى عرضة لسوء التفسير أو اللبس، وصولاً إلى سوء التقدير، حتى أيضاً، لأفراد البيئة اللغوية الواحدة، وما يمكن استخلاصه كملاحظة أولية في هذا المجال هو أنه لا يمكن للتواصل الإشاري أن يعتمد كقناة وحيدة وأساسية للتخاطب، بل يجب أن تكون الأولوية للغة المنطوقة التي تؤدي في أغلب الحالات والظروف إلى اتصال أوضح، وأكثر دقة وأسرع دلالة، وبالتالي، إلى تفاهم أفضل".

ومع ذلك، فإن المقاربة الوظيفية لدور هذه الرموز غير الكلامية في التفاعل الاجتماعي هو ما ينبغي التركيز عليه والسعي لإبرازه في أية دراسة مستقبلية، وإذا كان الكلام يشكل النشاط المركزي لنمط التفاعل الإنساني الذي نسميه عادة بالتحادث، فإن الأهمية تكمن في اعتبار هذا التحادث ورؤيته كظاهرة للاتصال المتعدد القنوات، والذي يشتمل على علائق متبنية جداً للرموز كلامية كانت أم غير كلامية.



إلا إن ما يجب أن نخلص إليه، أن أية دراسة للرموز غير الكلامية يجب أن لا تتم بشكل منعزل، كعزل القناة البصرية عن القناة السمعية، بل بالأحرى ينبغي إيلاء وظائف الأشكال العامة (Configurations) المتعددة القنوات للرموز أهمية كبرى نظراً لدورها المميز في هذا المجال
وعليه، يمكن للتواصل أن يتحقق" أيضا بواسطة أشكال تخاطبية ليست بالضرورة كلامية تحل أحيانا محل التواصل الكلامي، لا بل وتصاحبه أحياناً كثيرة، وهذه الأشكال الأخيرة التي تعرف بالتواصل غير الكلامي أو باسم اللغة اللا منطوقة أو غير اللفظية ليست حكراً على الإنسان، بل هي معروفة أيضاً لدى الفصائل الحيوانية التي يتصل بعضها ببعض عن طريق الأصوات والحركات والإشارات.

ولقد قدم علماء الإثنولوجيا أبحاثاً مهمة في هذا الصدد، فحضور التواصل غير اللفظي يتجلى بشكل واضح في المسرح والميم والموضة والرقص والرسم والنقش والنحت وفن التصوير عامة، غير أن السلوكيات غير اللفظية لم تثر انتباه المفكرين والباحثين قديماً على الرغم من استعمالهم لها.

ثامن عشر: فروع الأنساق الدلالية



- أنساق دلالية طبيعية.
- وأنساق دلالية اجتماعية.

فإن الأنساق الدلالية الاجتماعية تنقسم إلى أنساق دلالية اجتماعية لفظية وأنساق دلالية اجتماعية غير لفظية.

فالأنساق الدلالية الطبيعية هي تلك الأنساق التي توجد في حضن الطبيعة، ومن سمات هذه الأنساق أنها غير مؤسسية، فالإنسان هو الذي وظفها داخل مجال الدلائل وأسند إليها دلالات معينة.

أما الأنساق الدلالية الاجتماعية فهي:" فهي الآن الأنسنة وكل ما نتج عنها، أي إنها ما قبل التاريخ الإنساني والتاريخ الإنساني منظوراً إليه من زاوية السيميوطيقا العامة".

أما الأنساق الدلالية الاجتماعية، فهي تلك الأنساق التي تتميز بكونها مؤسسية وأنها أيضا من نتاج عمل الإنسان، وهي تتفرع إلى أنساق لفظية وغير لفظية، فاللفظية هي" تلك الأنساق التي لها لغات ولها خصوصياتها المتنوعة وإعدادات مثل: مادة الصوت.

أما الأنساق الدلالية الاجتماعية غير اللفظية فهي تلك التي "لا تستعمل أنواعاً قائمة على أصوات بها، ولكنها تستعمل أنواعاً قائمة على أنماط أخرى من الأشياء، منها الأشياء الأخرى التي نسميها بالأجسام، وهي إما أشياء توجد قبلياً في الطبيعة وإما أن الإنسان أنتجها لغايات أخرى، وإما أنها أنتجت لغرض أن تستعمل بوصفها دلائل، أو أنها استعملت باعتبارها دلائل في نفس الفعل الذي نتجت فيه".

وتتكون الأنساق غير اللفظية التي لها وظيفة تواصلية مما يلي:

-

- حركات الأجسام Kinesic وأوضاع الجسد Postural: مثل التواصل بالإشارات وتعابير الوجه وتعابير أخرى وأوضاع الجسد....الخ.

- الإشارات الدالة على القرب Proxémique: وتتعلق باستعمال الإنسان للمجال المكاني.

- التواصل اللمسي والشمي والذوقي والبصري والسمعي إلى درجة نستطيع فيها إبعاد أنساق دلالية غير لفظية أخرى قائمة أيضا على السمع والبصر.

- التواصل الشيئي: وهي الأنساق القائمة على أشياء يروضها الإنسان وينتجها ويستعملها مثال ثياب وحلي وزخارف وأدوات مختلفة وآلات بناء من كل نوع وموسيقى وفنون رمزية.

- التواصل المؤسساتي: والمقصود به كل أنواع التنظيمات الاجتماعية وبالتحديد كل الأنساق المتصلة بروابط القرابة والطقوس والأعراف والعادات والنظم القضائية والديانات والسوق الاقتصادي.[10]

[10] عيسى، نهلة. مرجع سابق. ص ص 311- 328.

الخلاصة

الهدف الأساسي للتحليل عند الشكليين هو وصف العمليات الوظيفية للنظم البصرية، وتحليل عناصرها وتعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة.

يهتم التحليل الدلالي بدلالة الرمز اللغوي، كما يعنى بدراسة العلاقات الدلالية بين هذه الرموز.

كل شيء في عالمنا يحمل دلالة ووظيفة، وهذه الوظيفة قد تكون ذات قصدية أو بدون قصدية، ذات ميزة فردية أو جماعية، طبيعتها مادية أو معنوية.

المراجع

1. فضل، صلاح. (2003). نظرية البنائية في النقد الأدبي. القاهرة: مهرجان القراءة للجميع. مكتبة الأسرة.
2. عيسى، نهلة. (2006). أثر تكنولوجيا التعبير المرئي على محتويات الصورة التلفزيونية. جامعة القاهرة. رسالة دكتوراه غير منشورة.
3. حيدر، فريد عوض. (2005). ***علم الدلالة دراسة نظرية وتطبيقية***. القاهرة: مكتبة الآداب.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

ا- يهتم التحليل الدلالي بدلالة:

a. المعنى
b. المحتوى البصري
c. الرمز اللغوي
d. المؤشر

الإجابة الصحيحة: c الرمز اللغوي

2- وصف العمليات التنظيمية للنظم البصرية هدف:

a. التحليل الدلالي
b. التحليل الشكلي
c. سيمياء الثقافة
d. التحليل البنائي

الإجابة الصحيحة: b التحليل الشكلي

الوحدة التعليمية الثامنة

مناهج تحليل الصورة 2

أولاً: المقدمة



جهد العلماء لإيجاد مناهج لتحليل الصورة تستوعب كافة تجلياتها (النفسية والدلالية)، مع السعي لمقارنة أساليبها في تجميع المعلومات وفهمها مع الأساليب المتبعة في الفنون الأخرى لتحقيق أهدافها.

خاصة وأن الحدود الفاصلة بين الأساليب التي تستخدمها الصورة في القص (أي الراوية أو بناء الحكاية أو المعنى)، وبين أساليب الفنون الأخرى، ليست مطلقة، بل نسبية إلى حد كبير، في ظل حاجة جميع الفنون إلى التفكير والتأمل والإدراك للوصول إلى غاياتها النهائية.

وبناءً على ذلك ظهرت مناهج تحليلية عديدة لفن الصورة تناولنا منها:

- منهج التحليل الشكلي.
- ومنهج التحليل الدلالي.

وسيتم استعراض في هذه الوحدة التعليمية:

- منهج التحليل البنائي.
- منهج التحليل السيميولوجي.

ثانياً: التحليل البنائي

يختلف التحليل البنائي جوهرياً عن معظم مناهج تحليل النصوص والصور (خاصة الشكلي منها)، حيث يرفض مقابلة المحدد الواقعي بالمجرد النظري، وينكر بالتالي إضفاء طابع مميز على أي مجرد، باعتباره منهج يتكئ على الاستنتاج والاستنباط وليس على الاستقراء.

فالشكل فيه يتحدد بالتقابل مع المادة الغريبة عنه، أما البنية فلها مضمون مختلف، إنها هي المحتوى نفسه وقد تم التقاطه في تنظيم منطقي على أساس أنه من خواص الواقع، ولذلك فالشكل والمضمون (وفقاً للبنائية) لهما نفس الطبيعة ويستحقان نفس العناية في التحليل، إذ أن المضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها، ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع، وإنما هي على العكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع

مظاهره، رغم الاتهام الموجه للتحليل البنائي بأنه يركز اهتمامه على الأشكال الدالة على حساب المعاني المدلولة.[1]

وهو اتهام يرفضه البنائيون، لأنهم ينظرون إلى الدال والمدلول كوجهي عملة واحدة، وعلى هذا فإن المدلول لابد من تحليله علمياً مثل الدال، وعلم الدلالة يعنى بالمدلول، بينما تعنى السيميولوجيا بتحليل الدال، وكلا العملين يعالج مادة واحدة ولكن من وجهات نظر مختلفة، والتحليل البنائي يشملهما معاً بالسير على الوجه التالي:

1-تحديد أبنية الدلالة الأولية.
2-تقسيم الوحدات الكبيرة إلى أبنيتها الدلالية الصغرى.
3-تحديد مستويات النص أو الصورة ومحاورهما.
2- الوصول إلى النماذج التي ينتظم أو تنتظم طبقاً لها.

ثالثاً: شروط التحليل البنائي

شرط الفن عند البنائيين ليس هو المحاكاة والنسخ وتقليد النماذج، وإنما ضبط المجموعات البنائية وتجميعاتها الموحية مما يجعل العمل الفني يبدو وكأنه



قد تكون مرة أخرى، أي اكتسب معنى وظيفياً جديداً تربطه بالمجموعة العلمية المتصلة ببحوث الإعلام، وهنا تكمن أهمية البنائية لأنها لا تسعى إلى احتواء المعنى الكامل للأشياء التي يكتشفها، وإنما ترجو فحسب أن يعرف المعنى الممكن، والثمن الذي يدفعه فيه، والوسيلة التي يتبعها للوصول إليه، حتى أن منظري البنائية يقولون بأن هدفها ليس هو الإنسان الغني ببعض المعاني ولكنه الإنسان الصانع للمعاني.



هذا ويطبق التحليل البنائي على علوم شتى، بداية بالعلوم الرياضية، وعلوم الانثروبولوجيا واللغة، وعلم الاجتماع، ونهاية بعلوم الصورة على المستويين النصي والمرئي، على أن ممارسة هذا التحليل الذي ينقلنا من المعلوم إلى المجهول ويشرح لنا الوقائع بالكشف عن طبيعتها العميقة ليس سهلاً، فهو يتطلب ممن يقوم به أن يكون مسيطراً على مادته وأن يكون قوي الحدس، خاصة فيما يتعلق بمقابلة الوقائع الدالة بغيرها، والقدرة على التقاط المدلول لاكتشاف العناصر المشتركة فيه الصالحة لأن تؤخذ أساساً لتكوين النموذج البحثي وفقاً لمحتواه العلمي.

---

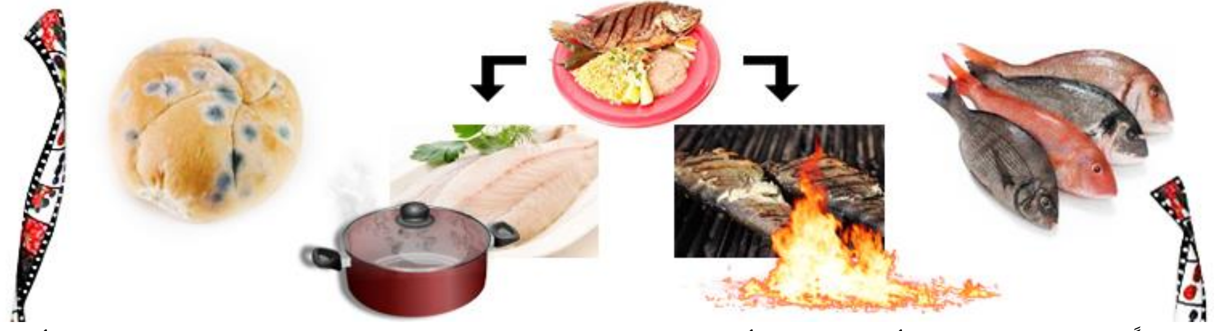
[1] فضل، صلاح. مرجع سابق. ص ص 138-139.



ومنها على سبيل المثال، النموذج الذي طبقه "جاكوبسون" لبناء هياكل نموذجية لنظام الأغذية الأولى في المجتمعات التي تسمى بدائية، مؤكداً دائماً أنها أساس المجتمعات المعقدة ولا تقل عنها تحضراً، وأن الطهو كاللغة لا يمكن أن يخلو منه مجتمع ما لأنه نشاط عالمي، ويضع مثلث الطعام الأول من ثلاثة أشياء:

- النيىء.
- والمطبوخ.
- والمتعفن.

قائلاً:" من الواضح بالنسبة للطهو أن النيىء هو الطرف غير الموسوم، بينما نجد أن الطرفين الآخرين موسومان بشدة، أحدهما وهو المطبوخ يعتبر تحولاً ثقافياً للنيىء، بينما يعتبر المتعفن تحولاً طبيعياً، ومن هنا فإنه يكمن تحت هذا المثلث تقابل مزدوج بين المصنوع وغير المصنوع من جانب، وبين الثقافة والطبيعة من جانب أخر"، ولا تنطبق هذه الملاحظات على المطبخ البدائي فحسب، وإنما على نظام الطهو المتحضر أيضاً الذي يستخدم التخمير وغيره كوسيلة للاستفادة بالمتعفن ويكتشف القيمة الغذائية للنيئ.

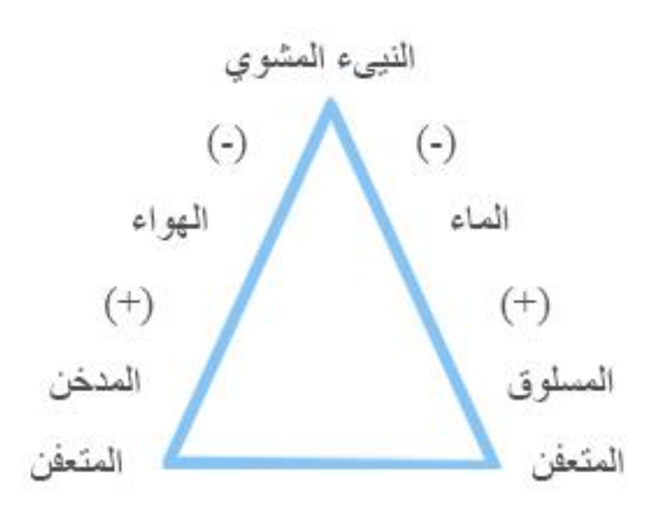


اعتماداً على هذا المثلث الأساسي تقوم أشكال عديدة من التآلف بين النيىء والمطبوخ والمتعفن، ولنأخذ مثلاً المطبوخ بنوعيه، المشوي والمسلوق فنجد أن الشواء يتعرض للنار بشكل مباشر بينما يعتبر المسلوق بعيداً عنها بدرجتين: الماء الذي يغلى فيه والإناء الذي يحتويهما معاً، ونتيجة لهذا يمكننا أن نقول إن المسلوق يعتبر استخداماً ثقافياً مركباً لأنه يقتضي:

- أولاً وجود الإناء وهو أداة ثقافية على اعتبار أن الثقافة هي التي تخلق الوسائط بين الإنسان والطبيعة.
- كما يقتضي غلي الماء كوسيلة وسيطة أيضاً بين الطعام والنار.

وكلاهما لا وجود له في حالة الشواء، ومن هنا برزت الفكرة العالمية التي تقول بأن الشواء سابق من الوجهة التاريخية على الطهو.

واعتماداً على هذه البنية الأولى انتهى جاكبسون إلى رسم بياني مثلث يمثل فيه الطبيعة بعنصرين هما الماء والهواء، "ويتم تصور الحدود بين الطبيعة والثقافة فيه على أنها موازية لمحوري الماء والهواء، وتتمثل في الوسائل الوسيطة، ويوضع المشوي والمدخن في جانب الطبيعة، أما بالنسبة للنتائج فإن المدخن ينتقل إلى جانب الثقافة ويوضع المسلوق في جانب الطبيعة، وتشير علامتا ناقص (-) وزائد (+) إلى غيبة الماء والهواء أو قلة استعمالهما في الحالة الأولى أو وجودهما في الحالة الثانية:



وبناءً على هذا المثلث يمكن تحليل توافقات عديدة تتناول أصناف الطهو والإنضاج الأخرى مثل القلي والطهو بالفرن وبالبخار وبالتمليح، والانتهاء إلى أنه انطلاقاً من كل حالة يمكن اكتشاف حقيقة مهمة وهي أن نظام الطهو والإنضاج في مجتمع ما يعتبر لغة تترجم بنيته لا شعورياً وتعكس التناقضات والأوضاع المختلفة بداخله.[2]

رابعاً: التحليل السيميولوجي



بنت السيميولوجيا مقولاتها الرئيسية على:

- رفض الربط بين النظام الداخلي للصورة أو النص، وأي أنظمة أخرى خارجية.
- ثنائية الموضوع والذات والتركيز على تحديد الخصائص التي تنتج العلامات، وليس على وظيفة هذه العلامات أو تعبيريتها.

وهي لكي تحقق ذلك عليها أن تدرس علاقة الوحدات والبنى الصغيرة ببعضها ببعض داخل الصورة، أو النص في محاولة للوصول للنظام، أو البناء الكلي الذي يجعل الصورة أو النص موضوع الدراسة لغة، وكيف تؤدي الدوال وظائفها، أو كيف تعمل العلامة؟[3]

هذا التحليل قام على العلاقة ما بين الدال والمدلول حيث لم تقف عند اتجاه معين، مما أدى إلى تطور اتجاهات مختلفة داخله، أهمها:

---

[2] المرجع السابق. ص ص 158- 159.

[3] عيسى، نهلة. مرجع سابق. ص 106.

اتجاه سيمياء التواصل

ينطلق هذا الاتجاه من مبدأ أساسي بأن العلامة ذات قصد تواصلي بحكم أن السيمياء عامة هي علم دراسة طرق التواصل، أي دراسة الوسائل المستخدمة للتأثير على الغير، والمعترف بها بتلك الصفة من قبل الشخص المتوخى التأثير عليه.

وقسم الباحثون أنواع هذه الطرق إلى خمسة محاور هي[4]:

أ- وسائل تواصل لا نظامية: وهي الوسائل التي تشكل كل وحدة منها نظام في ذاتها، مثل معلقات الدعاية، والملصقات الإعلانية التي تراهن على قواعد نفسية أو جمالية لجذب الجمهور.

ب- وسائل التواصل النظامية: وهي تشمل وسائل التواصل الثابتة ذات الصورة الواحدة من تواصل إلى آخر، مثل اللغات الطبيعية، وأنظمة المرور، والشارات العسكرية، ولافتات التحذير.

ج- وسائل التواصل القائمة على طبيعة العلاقة التي تربط الدال بالمدلول: والتي يمكن من خلالها بناء تواصل معين سواء كان نظامياً أم غير نظامي، وهي الوحدات التي تتضمن نسبة ولو ضئيلة من روابط الشبه بين شكل الدال ومدلوله، مثل خيال الشخص الدال على وجوده، رأس الخروف يدل على ذبحه، صورة الشخص بالمرآة...الخ.

د- وسائل التواصل الاعتباطية: وهي الوسائل التي تقوم على علاقة عشوائية أو اعتباطية بين الدال والمدلول، أي لا توجد أي علاقات طبيعية أو أوجه شبه بين الدال والمدلولات، مثل العلم الأصفر الذي يشير إلى العربة الأخيرة في القطار، صليب الصيدليات الأخضر، وبعض الرموز الخاصة ببعض المهن.

ه- وسائل التواصل غير المباشرة: وهي وسائل استعاضية أو استبدالية، والتي تحول الوحدات النظامية الأولى إلى نظام وحدات ثانية، مثل لغة الرياضيات، ولغة الصم والبكم، ويضيف إليها بعض العلماء لغتي السينما والتلفزيون باعتبارها نظام سيميولوجي له علاقة باللغة.

ويدافع أصحاب هذا الاتجاه، عن السيميولوجيا لأنه من الصعب تفسير أي معنى لغوي دون العودة إلى قصدية التواصل باعتبارها جوهر اللغة.

[4] حمودة، عبد العزيز.(1998). المرايا المحدبة- من البنيوية إلى التفكيك. مجلة عالم المعرفة. الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. العدد 232. أبريل 1998.ص ص 178-181.

ثانياً: اتجاه سيمياء الدلالة



يعتبر "رولان بارت" العالم الفرنسي، رائد هذا الاتجاه برؤيته التي تنطلق من أن جميع الحقائق الإنسانية يجب أن تدرس بوصفها حقائق دالة، وأننا لو أخذنا بتحليلها، فأننا سوف نواجه اللغة في كل مراحل التحليل، لأن إدراك ماهية شيء ما، ستجبرنا على اللجوء إلى التقطيع الذي يقوم به اللسان، حتى في الأنظمة السيميولوجية غير اللغوية فهي لا تلتقي باللغة كنموذج فقط، بل كواحد من المكونات أيضاً، فعملية توسط اللغة مفروضة على الأنظمة غير اللغوية، بحكم أنها المفسر الوحيد لهذه الأنظمة لقدرتها على التصنيف.

ولذلك يرى "بارت" أنه يجب دمج جميع الأنظمة السيميولوجية على اختلاف أنواعها (حكايات، أساطير، صحافة، مرئيات) في اللسانيات، بحيث يصبح علم الدلالة جزء من علم اللسانيات وفرعاً من فروعها.[5]

اتجاه سيمياء الثقافة:



قسم اتجاه سيمياء الثقافة الأنظمة السيمائية إلى قسمين:

- الأول نظام تنمذج أولي ويضم الأنظمة اللغوية الطبيعية.
- أنظمة تنمذج ثانوي، وهي مشتقة من الأولى وتضم جميع الأنظمة السيميائية غير اللغوية، ومنها لغتي السينما والتلفزيون، وعموم الفروع الثقافية الأخرى كالرسم والموسيقى والدين والأسطورة، باعتبارها أيضاً أنظمة إعلامية في داخلها نظام تواصلي.[6]

وإذا كان موضوع العلامة هو أساس علم السيميولوجيا، فإن وسائل الإعلام تنقل وأحياناً تخلق فيضاً من العلامات والرموز، مما ساهم في زيادة الاهتمام بدراسات سيميولوجيا الخطاب الإعلامي

---

[5] عيسى، نهلة. مرجع سابق. ص ص 108-110.

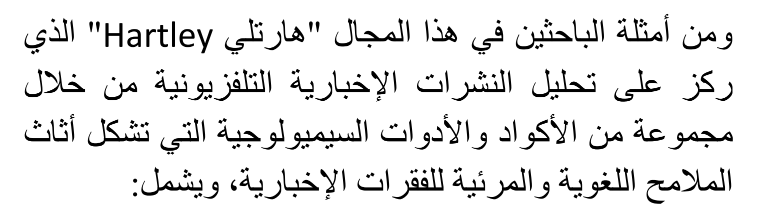
[6] المرجع السابق، ص 114.



وقد بدأ هذا الاهتمام بدراسة صور الإعلانات أو الصور الإشهارية في الأربعينات من القرن العشرين، حيث أثير نقاش واسع حول العلاقة بين السيميولوجيا واللسانيات، بمعنى هل سيميولوجيا الصورة مجرد نقل حرفي مباشر لمفاهيم اللسانيات مطبق على النماذج البصرية ؟

وفي إطار محاولات الإجابة على هذا السؤال تطورت مناهج تحليل الصورة الإشهارية (الإعلانية) استناداً إلى لسانيات "دي سوسيير، وأعمال بول ريكور"، وأبحاث "رولان بارت"، والأعمال الخاصة بالتواصل التي بدأت في سنة 1960 في المدرسة العليا بباريس، ثم ظهر بعد ذلك المنهج البنيوي الذي تزعمه "L . porcher لوي بورشر"، ثم منهج السيمائيات السردية الذي تزعمه "فلوش J.M.Floch".

وتفاعلت هذه المناهج مع بعضها تأثيراً وتأثراً، وأنتجت الكثير من البحوث حول خطاب الصورة الإشهارية (الإعلانية) والصورة الفوتوغرافية، والصورة السينمائية، ومع انتشار الصور التلفزيونية اتسع مجال عمل تلك النوعية من دراسات تحليل الصور وعلاقاتها بالنص المصاحب من جهة وعلاقتها بالواقع من جهة أخرى.





ومن أمثلة الباحثين في هذا المجال "هارتلي Hartley" الذي ركز على تحليل النشرات الإخبارية التلفزيونية من خلال مجموعة من الأكواد والأدوات السيميولوجية التي تشكل أثاث الملامح اللغوية والمرئية للفقرات الإخبارية، ويشمل:

- تحليل الأكواد المرئية Visual cods الطرق المختلفة لتقديم الأخبار مثل ظهور رأس مذيع الأخبار أو المراسل.
- واستخدام الصور الفوتوغرافية الثابتة والتقارير المصورة وإطار الصور وتحركات الكاميرا.

ويفترض هذا التحليل أن: الاختيارات المتاحة في نطاق الأكواد المرئية بما في ذلك الخيارات التقنية المتعلقة بعمل الكاميرا تحمل معاني اجتماعية، وكذلك اختيار الموضوعات وتركيب الفقرات والجمل، ودور المذيعين في توجيه الحديث، من هنا يركز التحليل السيميولوجي على ربط خصائص النصوص بالأيديولوجيات الصريحة والضمنية.

خامساً: تحليل الصورة الثابتة سيميولوجياً

تتطلب عملية تحليل الصور الثابتة سيميولوجياً، تحليلاً تفكيكياً للبنية من حيث:

الأشكال الألوان الظلال الرموز الذوات الأشياء الوضعيات وغيرها، ثم البحث في دلالاتها وتداخلاتها والعلاقات بينها وأبعادها الاجتماعية والثقافية.

- سيميولوجيا الأشكال:

تحيط بنا الأشكال في كل مكان، فالشكل الهندسي رمز تجريدي ومساحات تأخذ صوراً استلهمت من الطبيعة، ومن استخدامات متعددة في الحياة اليومية، وطورت وظائفها حتى أصبحت الأشكال الهندسية مفردة في لغة علوم كثيرة، وفنون متنوعة.

ومن الناحية السيميولوجية فإن للشكل الهندسي دلالات متعددة، حيث وظف منذ القديم في الأساطير والمعتقدات الدينية والاجتماعية وفي الفنون والمعمار وغير ذلك:

-المثلث: يدل على الصرامة، معرفة الهدف، القاعدة العريضة والمتينة، التاريخ، البناء المتماسك الأصيل، التدرج، الصعود والرقي، الشموخ، وقد يدل على عناصر أو مكونات ثلاث مترابطة، يشير إلى الثالوث المقدس في المسيحية، ويشير إلى الأهرامات المصرية ....الخ.

-المثلث المقلوب: قد يدل على الإخفاق والسقوط والتراجع والموت أو التلاشي التدريجي المربع: دلالة على الاحتواء والحدود المضبوطة، والبساطة، التوازن، التساوي، الركود والثبات، وقد يرمز إلى عناصر أربعة (مثل الفصول الأربعة الاتجاهات الأربعة).

-الدائرة: الديمومة، الدوران، الحيرة، الاتساع، وترمز للشمس القمر الكواكب، ونصف الدائرة يعتبر من رموز العمارة الإسلامية فهو شكل القبة في المساجد والمباني الإسلامية والعربية.

-المستطيل: دلالة على الاتساع والامتداد الأفقي، أما المستطيل المنتصب فيرمز للامتداد العمودي، التطاول والنمو والطموح، ويرمز للحضارة المعاصرة فهو شكل العمارة الحديثة ....إلخ.

-قد تدل الأشكال المختلفة بالإضافة إلى ذلك للجنس، فالشكل الطويل يدل على الذكر، والبيضاوي أو الملتوي يدل على الأنثى، وقد تدل الأشكال المعقدة والمتداخلة والخيال والإبداع على الحداثة، والأشكال البسيطة على الجمود والرتابة والقدم.

- سيميولوجيا الألوان:

حملت الألوان دلالات متعددة على مر العصور، حيث قرنت بمشاعر ومعتقدات مختلفة، كما حملت ألوان الأشياء والملابس دلالات، وجعلت الألوان شعارات ورموزاً دينية واجتماعية وثقافية:

-اللون الأبيض: دال على الطهارة والنقاء والتقوى والفرح والسلم والعفاف والجمال والفضي يدل على الحضارة والغلاء والأصالة.

-اللون الأخضر: دال على الانشراح والهدوء، لون الجنان، رمز العطاء والنماء والحياة والصحة.

-اللون الأزرق: دال على الغموض والأسرار، والسكينة والهدوء والاتساع اللا محدود.

-اللون الأحمر: يدل على الشهوة والإثارة، الوحشية والشر، والحرارة والتوهج والغضب والثورة والتضحية.

-اللون الرمادي: دال على الغموض والحياد والرسمية والجدية.

-اللون الأصفر: رمز الذبول والموت والمرض والحزن، وقد يدل على النور والسطوع والذهبي دال على القيمة والترف.

-اللون الأسود: دال على الموت والحزن والتشاؤم والحرب والخبث والظلام.

-مزج الألوان أو جمعها: يدل على التنوع والتكامل والجمال والطبيعة.

-الظلال والنور: قد تبين الاتجاه، والهيئة وتعكس المشاعر، تبرز العمق والمستويات، وتوحي بالحالة النفسية، وقد تحدد الوقت أو الزمن وغير ذلك.

-وقد تدل الألوان على الطبقة الاجتماعية أو المهنة أو الديانة وغير ذلك، فالبنفسجي ملكي، والعمامة السوداء ترمز إلى أحدى الطوائف الإسلامية...الخ.

- سيميولوجيا الرموز:

توجد الإشارات والرموز في الحياة الإنسانية بكثرة، حيث تحمل الكثير من المعاني والدلالات وتوظف في مجالات متنوعة كالدين والسياسة والاقتصاد والمجتمع وغيرها:

-رموز دينية: النجمة، الهلال، القبة، الخماسية، السيف (الإسلام)، الصليب، صورة مريم والمسيح (المسيحية)، النجمة السداسية، الطاقية، الشمعدان (اليهودية).

-رموز اجتماعية: اليد، العين (للحسد) القرون (الشر، السحر).

-رموز تجارية: تتخذها الشركات للتعريف بنفسها، $ رمز الدولار.

-الرموز الأيديولوجية: المثلثان المتداخلان (الماسونية)، المنجل والمطرقة (الاشتراكية).

-رموز ثقافية: النخلة (الجمل، الصقر، الأصالة)، الحمامة (السلام)، القلب، الورود.(الحب) الأهرامات، الآثار (الحضارة).

-رموز تنظيمية: كإشارات المرور، الرموز العسكرية.

- سيميولوجيا الأشخاص:

إن صور الأشخاص والحيوانات والنباتات قد تشير إلى معاني معينة، وقد تكون علامات تحمل إيحاءات وأفكارا محددة:

-الشاب: يشير إلى الانطلاق والتحرر، والمغامرة والنشاط والجمال والبلوغ، والتهور.

-الفتاة: العفاف، الخصوبة، الجمال، الحياة، الشهوة، الإغراء، الحياء، الهدوء.

-المسن: الحكمة والعقل، الضعف والعجز، الوقار، قرب النهاية.

-الأم: الحنان والعطف، العطاء والتضحية.

-الطفل: البراءة، الفرح، الحياة، المستقبل، النمو، العفوية.

-الأب: العمل، العطاء، الرعاية، الشقاء، البذل والتضحية، المسؤولية.

-الزعيم أو القائد: القوة، التحكم، النظام، التسيير، الوحدة، الحكمة.

-الجندي: الأمن، الحماية، النظام، التسلط، القمع، الحرب، القسوة، القوة.

-الطبيب: الرحمة، الشفاء، النجاة، الحياة، الإنسانية.

-الفلاح والراعي والبدوي: الطيبة، الشهامة، الكرم، الأخلاق، العطاء، التخلف، السذاجة، الجهل، التمسك بالتقاليد.

-التاجر: الطمع، الاستغلال، المادية، الإنتاج، العمل، الاستثمار، الربح.

- سيميولوجيا الحيوانات:

- الأسد: الملك، القوة، التسلط.
- النمر: القوة، السرعة، النشاط.
- السلحفاة: البطء، العجز، الصبر.
- الثعلب: المكر، الحيلة، الدهاء.
- الحمار: الغباء، الذل، الطاعة العمياء، الانقياد، العبودية.
- البقرة: الإنتاج، العطاء، مقدسة عند بعض الطوائف الدينية.
- الصقر: الأصالة، الحدة، القوة.
- الغراب والبومة: الشؤم، الحزن، الشر.
- النعامة: الغباء، الخوف والجبن، الهروب، السلبية، الانسحاب.
- العصفور: الجمال، الفرح، الغناء، الصوت الجميل، العذوبة، الحرية، الانطلاق.

- سيميولوجيا الطبيعة:

نقصد بالأشياء الملابس والأواني والأثاث والمعدات والوسائل المختلفة والحلي والمقتنيات الأخرى، حيث تشير في كثير من الأحيان إلى دلالات وتعتبر علامات سيميولوجية:

- الشجرة: الثبات، البقاء، العطاء، الامتداد العريق.
- الورود والأزهار: الحب، الجمال، التسامح، الانشراح، التفاؤل.
- الأشواك: الشر، الحقد، الدفاع، الحماية، الخطر.
- النخلة: الأصالة، التاريخ، العطاء.

الأيام والفصول:

- الشتاء: الحزن، البرد، القسوة، العزلة، الغضب، التقلب.
- الإبداع الربيع: الجمال، الفرح، الانطلاق، الانشراح.
- الصيف: الهدوء، الفراغ، الاستجمام، الاكتشاف.
- الخريف: الحزن، الملل، الذبول، الموت.
- الشروق: الحياة، البعث، النشاط، الحرارة.
- الغروب: النهاية، الموت، الرحيل.
- الليل: الغموض، الظلام، الخوف، الخطر، السهر، المجون.
- النهار: العمل، الانطلاق، الحياة، الضوضاء.
- السماء: الاتساع، الغموض، الحيرة، التأمل، الغيب، الإيمان بالله.
- النجوم والكواكب: الجمال، الاكتشاف، العلم، الأسرار.
- القمر والشمس: الجمال، السطوع، الجاذبية، التألق، العلو.

* بعض المظاهر الطبيعية تشكل رموز دينية وثقافية عند بعض الشعوب.

- سيميولوجيا الأشياء:

بصفة عامة تستخدم الأشياء المختلفة لإبراز معاني عديدة والإيحاء بمشاعر أو أفكار، كما تقرن بسلوكيات ومعتقدات متنوعة:

- البدلة الملابس: مثل، القبعة – غطاء الرأس تشير إلى المكانة، الوظيفة، الدين، العمر، الجنس، البلد، العرق، الطبقة الاجتماعية وغيرها.
- الأثاث: مثل، المكتب، الكرسي، الخزانة، السرير، يدل على المنصب، الطبقة، الحالة المادية، الوظيفة، الذوق الاجتماعي والجمالي ..... إلخ.
- الوسائل: مثل، السيارة، الهاتف، حقيبة اليد أو المحفظة تدل على التطور العلمي، الحداثة، المنصب، الذوق، الحالة المادية، الحالة الصحية ..... إلخ.
- الأواني وأدوات الزينة: مثل، أواني الأكل لها وظيفة جمالية، وقد تشير إلى الحالة المادية والاجتماعية، وتدل على الثقافات والفولكلور والطقوس، وقد ترمز للجنس.
- الحلي: الزينة والجمال تدل على الرفاهية، وقد تحمل دلالات ثقافية.

الخلاصة

يرفض التحليل البنائي مقابلة المحدد الواقعي بالمجرد النظري، وينكر بالتالي إضفاء طابع مميز على أي مجرد، باعتباره منهج يتكىء على الاستنتاج والاستنباط.

المقولات الرئيسية للسيميولوجيا تقوم على رفض الربط بين النظام الداخلي للصورة أو النص وأي أنظمة أخرى خارجية، وأيضاً على ثنائية الموضوع والذات.

يركز التحليل السيميولوجي على تحديد الخصائص التي تنتج العلامات' وليس على وظيفة هذه العلامات أو تعبيريتها.

للتحليل السيميولوجي اتجاهات عديدة، تركز جميعا على قصدية التواصل خاصة في النصوص والصور الإعلامية والإعلانية.

التمارين

اختر الإجابة الصحيحة:

1- التحليل البنائي يهتم بالشكل ولا يحلل المضمون:

a. صح
b. خطأ

الإجابة الصحيحة: b خطأ

2- مقابلة الواقع المحدد بمجرد النظري محط اهتمام البنائيين:

a. صح
b. خطأ

الإجابة الصحيحة: b خطأ

3- التحليل السيمولوجي لا يهتم بوظيفة العلامات أو تعبيريتها:

a. صح
b. خطأ

الإجابة الصحيحة: a صح

الوحدة التعليمية التاسعة

نماذج وتدريبات على تحليل الصور

أولاً: مقدمة



تهدف جميع مناهج تحليل الصورة إلى البحث في جماليات الفنون البصرية، وقراءة الصور بدلالاتها الحقيقية (المباشرة) والمجازية في وقت واحد، باعتبارها الشكل البصري بمقدار ما هي

المتخيل الذهني الذي تثيره مشاهدة الصور أو حتى العبارات اللغوية.

ولذلك تنظر معظم هذه المناهج للصور الشعرية مثلاً بنفس طريقتها في النظر إلى صور الغلاف أو الطبيعة أو الصور الفوتوغرافية أو المتحركة المرئية، مما حتم التمييز بين الأنواع المختلفة للصور (نصية ومرئية) في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللغوي بهدف مقاربة منظومة الفنون البصرية الحديثة، وتأمل بعض ملامحها التقنية واستخداماتها الجمالية والوظيفية في ظل هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها لأهم الاستراتيجيات الإنسانية مما:

جعل منها بؤرة لإنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة.

وحول من يملك القدرة على صنع الصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها إلى صاحب قرار، حيث يقوم الإعلام بدور الإعلان والعكس صحيح أيضاً، ويتم

- توجيه الرأي باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقي، لتنفجر أكبر ثورة للمعلومات
- عبر شبكات النقل الكوني للصور البصرية واللغوية في الوقت نفسه.

لذلك سنستعرض في هذه الوحدة مجموعة من النماذج والتدريبات على كيفيات وتقنيات تحليل الصور وفقاً للمناهج المختلفة:

ثانياً: نماذج وتدريبات على التحليل الشكلي للصور

قواعد التحليل الشكلي:



ميز الباحثون في التحليل الشكلي بين الأنواع المختلفة للصور غير اللغوية وصنفوها في خمس حالات هي:

أ. الصور الفوتوغرافية للأشخاص.

ب. رؤيتنا المباشرة لهم.

ت. ملامح هؤلاء الأشخاص الماثلة في ذاكرتنا وهم غائبون.

ث. صور فنية مرسومة لهم.

ج. حركتهم المسجلة على شريط فيديو.

كما حدد الباحثون طرق عديدة لتحديد الفوارق النوعية بين هذه الظواهر التصويرية، ووجدوا في الوسيط والحامل أقرب الوسائل إلى استجلاء الفروق النوعية بينهم:

- هو الورق المعالج كيماوياً في الصورة الفوتوغرافية (الصورة الأولى).
- شبكية العين في الصورة الثانية.
- الذاكرة في الصورة الثالثة.
- قطعة القماش والزيت واللون في الصورة الرابعة.
- شريط الفيديو في الصورة الخامسة.

ذلك باعتبار هذه الوسائط حوامل لمنظومة الصور المختزنة فيهم، وسموا هذه المرحلة بالتصنيف الأولي لتحديد الفوارق بين الصور.

ثم أشاروا إلى أن التصنيف الأول قد يتفرع عنه تصنيفاً ثانياً، إذ يمكن النظر إلى الصورتين الأولى والخامسة (الفوتوغرافية وشريط الفيديو) على أنهما تسجيليتين، وإلى الصورة الثانية (الرؤية المباشرة) طبيعية، والثالثة (الذاكرة) ذهنية، والرابعة (الرسم الفني) إبداعية.

خلص الباحثون إلى أن العمليات التكوينية للصور لا تخرج في جملتها عن:

- الاختيار من الواقع المنظور.
- استخدام العناصر المشكلة للصورة.
- تركيب العناصر في نسق ينتج دلالة ما.

بحيث تصبح هذه الصور علامة دالة تعتمد على منظومة ثلاثية من العلاقات بين أطراف ثلاثة هي:

- مادة التعبير (الألوان والمساحات).
- أشكال التعبير (وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص).
- مضمون التعبير (ويشمل المحتوى الثقافي للصور من ناحية بنيتها وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون).

إضافة إلى العناصر المضافة التي يمكن أن تخدم الصور مثل الأصوات اللغوية والموسيقى والسياق البصري والديكور والزمان والمكان..الخ، والتي تتداخل معها وتكيف معناها وتصبغ رؤيتنا لها وإدراكنا لدلالاتها، مما يجعل التراكيب عملاً أكثر تعقيداً وأشد غنى.

نماذج التحليل الشكلي:

يؤكد التحليل الشكلي على الوحدة العضوية للصور، وعلى أهمية العنصر المسيطر (المهيمن) كخاصية تعتبر المحور المنظم للصياغة البصرية عبر استخدام آليات التقابل والتكرار والتوازي، والنظر إلى أساس الفن على أنه بعث للعناصر المستحدثة وللمدهشة والغريبة في العادي والمألوف، لذلك جاءت كل تحليلاته مجسدة لمفاهيمه.

1- تحليل شكلي لإعلان مطبوع عن ماركة ملابس "ديزل":

المنشور في بعض المجلات العالمية، وهي عبارة عن صورة فوتوغرافية لمجموعة من كبار السن "متقاعدون" على شاطئ البحر، حيث يقف كل منهم بملابس البحر، وبمظهر بشع ومترهل ومسمر جداً، أمام سرير شاطئي تفصله عن السرير الآخر مسافة محددة وواحدة بين جميع الأسرة، ويرفعون أيديهم باتجاه الشمس كأنهم يتضرعون إلى آلهة الشمس، بينما يجلس في مقدمة الصورة شخصين عفيين رغم كبر سنهما يرتديان ملابس من ماركة "ديزل"، ويديران ظهريهما لمجموعة المتقاعدين.

والتحليل الشكلي يفسر الصورة على النحو التالي: مجموعة المتقاعدين يبدون في الصورة وهم يحملون نفس تعابير الوجه والحركة والتصرف، وكأنهم مستنسخات من بعضهم البعض أو من أصل واحد، بينما الشخصين الجالسين في مقدمة الصورة والمرتدين ملابس "ديزل" يبدوان متفردين وأبيضي البشرة على عكس سواد بشرة المتقاعدين (هذه وحشية إعلانية، لأن لون البشرة استخدم هنا للتفضيل بين سواد البشرة وبياضها، كما تم اللعب عليها إعلانياً في مجتمع فيه مشاكل عنصرية ليصب في مصلحة ملابس ديزل)، مما يعني أن الملابس قد زودتهما بوسائل فعالة لإثبات تفردهما وتميزهما، حيث تم الربط بين الملابس والشخصية القوية الشجاعة والمميزة، مقارنة بنمطية عالم المتقاعدين وتشابهه، مما جعل عالم "ديزل" مختلف، الشخصين يجلسان فيه مرتاحين، وفي زاوية متميزة (مقدمة الصورة وفي عمق بؤرتها)، ومديرين ظهرهما للمتقاعدين وطقوسهم من خلفهم، مما يترك أثره العميق على الجمهور الذي يخشى مصير هؤلاء المتقاعدين ويرغب في العيش في العالم المثالي لديزل.

2- تحليل شكلي لإعلان مطبوع لمنتج غسيل الأطباق "برسيل":

المنشور في بعض المجلات العالمية والعربية، وهو عبارة عن صورتين فوتوغرافيتين، الأولى لامرأة بيضاء ترتدي ملابس ثمينة تؤكد مركزها الاجتماعي الثري، إضافة للغة الفرنسية المكتوبة بها الكلمات تحت صورتها والتي تدل في الذهن الجمعي العالمي على الرقي والحضارة والأناقة، وبجانب المرأة في الصورة عبوة من منتج برسيل، مما يعني أن هذا المنتج تستخدمه الطبقة الراقية لأنه متطور وأنيق مثل المرأة التي تستخدمه واللغة المكتوب بها عنه.

والصورة الثانية لرجل أسود عاري الصدر مفتول العضلات، وبين يديه عبوة المنتج، أسفل الصورة عبارة باللغة الانكليزية تقول: من المستحيل مقاومته، مما يدل على القوة، قوة الرجل والقوة المركزة للمنتج، إضافة للعب على مفهوم التميز، حيث لا يستخدم المنتج سوى المميزون (امرأة راقية أنيقة بيضاء (أنوثة فاخرة)، ورجل أسود قوي)، مما يجعل من السهل على مشاهد الصورة تخيل نفسه في مكاني نموذج الإعلان "الحلم" في صورة المرأة السوبر والرجل المثالي وفقاً للقوالب الجاهزة والمرغوبة اجتماعياً.

3- التحليل الشكلي لبعض الصور في الحكايات من الأدب الروسي:

حيث يمكننا المقارنة وفقاً لهذا التحليل بين الحالات التالية المستخلصة من الفولكلور الروسي:

- الملك يهب نسراً لرجل شجاع، النسر يحمل الرجل إلى مملكة أخرى.
- الجد يعطي حفيده جواداً، فيحمله لمملكة أخرى.
- الساحر يعطي زورقاً لايفان، فيقله إلى مملكة أخرى.
- الملكة تمنح خاتمها لايفان، فيخرج منه بالسحر شابان يحملانه إلى مملكة أخرى.

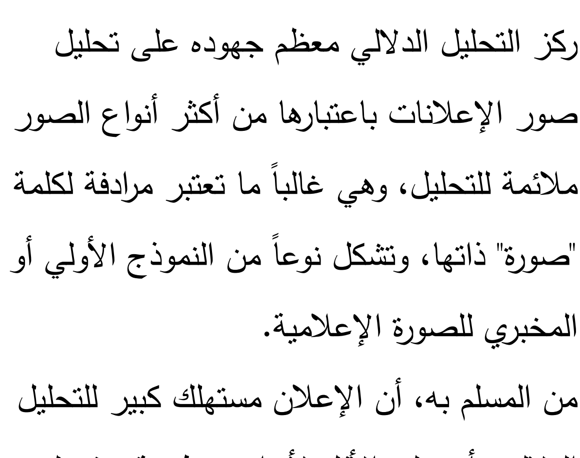
وفي الأحوال المذكورة آنفاً هناك قيم ثابتة وأخرى متغيرة:

- أما ما يتغير فهو الأسماء والأوصاف التي تتصف بها الشخصيات.
- وما لا يتغير هو أعمالها ووظائفها، والمعيار الذي اعتمده التحليل الشكلي في دراسته لصور الفولكلور الروسي، باعتباره يقدم قيماً ثابتة متكررة، وباعتبار أن وظائف الشخصيات هي التي تمثل الأجزاء المكونة للحكاية، وهي وحدها التي تصلح أساساً للتصنيف، إضافة لدلالاتها ودورها في تطور الأحداث، وهذا الأمر يؤخذ على الشكلية،

إذ تتهم بأنها تقصر التحليل على بعض جوانب العمل البصري أو الأدبي على بعض جوانبه وتقف عند مستوى التفصيلات الجزئية دون أن تشمل كلية العمل كشكل أعلى من التعبير الإنساني والحضاري.

ثالثاً: نماذج وتدريبات على التحليل الدلالي للصور

قواعد التحليل الدلالي:



ركز التحليل الدلالي معظم جهوده على تحليل صور الإعلانات باعتبارها من أكثر أنواع الصور ملائمة للتحليل، وهي غالباً ما تعتبر مرادفة لكلمة "صورة" ذاتها، وتشكل نوعاً من النموذج الأولي أو المخبري للصورة الإعلامية.

من المسلم به، أن الإعلان مستهلك كبير للتحليل الدلالي، أو على الأقل لأدوات تنظيرية توفر له إمكانية تحليل وفهم نوازع وشخصية الفرد، في ارتباطه مع رغباته، ودوافعه الذاتية والغريزية، وفي تفاعلاته مع سواه من أفراد المجتمع، كذلك في طبيعة إدراكه لوسائل الإعلام، وأنماط عملها.

في هذه البانوراما، شكلت الدراسات النظرية، لعملية الاتصال عبر الصورة، المجال الحيوي للتحليل الدلالي، أما فيما يخص الصورة الثابتة فلا تزال الأفكار الأولية للدراسات الشكلية تشكل مرتكزاً لصياغة طرق التحليل المناسبة، حتى وإن كانت تتطلب من وقت لآخر بعض التعديل، بما يتوافق وينسجم مع أغراض التحليل.

التحليل الدلالي يقوم على تحليل العلامات في الصورة الإعلانية، لأن العلامات تكون في الإعلانات علامات مكتملة، علامات بكل معنى الكلمة، تمت صياغتها على النحو الذي يؤمن لها قراءة سهلة ومباشرة، رغم أنها صور مصنوعة، ومتقصدة (قصدية) غير عفوية، رغم مجاهرتها بالمبالغة والمغالاة.الإعلانات في جوهرها، صورة اتصالية، ومخصصة لقراءة

جماهيرية، وهذا ما يجعلها بمثابة الأرضية المثلى، لرصد آليات إنتاج المعنى عبر الصورة، ويمكن ملاحظة ذلك في النماذج التحليلية.

نموذج التحليل الدلالي الأول:

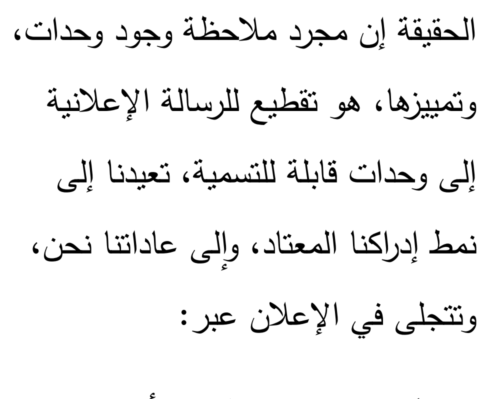
التحليل الدلالي للإعلان المطبوع عن معكرونة "بانزاني" المنشور في بعض المجلات العالمية، وهو عبارة صورة لحزم من المعكرونة، علبة، ظرف، بضع حبات من البندورة، بصل، فليفلة، فطر، وكلها تطل من حمالة شبكية نصف مفتوحة، بتلوينات صفراء وخضراء على خلفية حمراء، وفي أسفل الصورة عبارة مكتوبة "معجنات بانزاني".

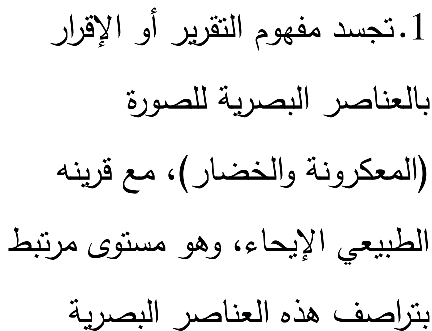


وكما نلاحظ هنا هناك عدة رسائل في الإعلان، لسانية، وأيقونية مشفرة، وأيقونية غير مشفرة، وجميع هذه الرسائل ليست رؤية شخصية خالصة، بل هي إلى حد كبير رؤية جمعية ثقافية، قادرة على تحويل المدرك البصري إلى شكل كلامي (أي مسمى، وهو هنا معكرونة بانزاني)، خاصة وأن العناصر التي نميزها في الإعلان هي "وحدات ثقافية" تتحدد من خلال اعتيادنا على تمييزها في عالمنا الواقعي ذاته، ذلك أن الإعلان في الحقيقة، شأنها شأن العالم الذي يحيط بنا، يقبل الوصف بطرق شتى، بداية من وصف الأشكال، إلى الألوان، والملمس، وخامة التصوير الفوتوغرافي..الخ، وصولاً إلى أدق التفاصيل.

المفاهيم التي تجسدها وحدات التحليل الدلالي:







الحقيقة إن مجرد ملاحظة وجود وحدات، وتمييزها، هو تقطيع للرسالة الإعلانية إلى وحدات قابلة للتسمية، تعيدنا إلى نمط إدراكنا المعتاد، وإلى عاداتنا نحن، وتتجلى في الإعلان عبر:

1.تجسد مفهوم التقرير أو الإقرار بالعناصر البصرية للصورة (المعكرونة والخضار)، مع قرينه الطبيعي الإيحاء، وهو مستوى مرتبط بتراصف هذه العناصر البصرية إلى جانب بعضها والعلاقة الموحية بالعضوية والتكامل فيما بينها.

2. تمييز الرسالة اللسانية بوصفها مكوناً من مكونات الصورة الإعلانية، من خلال ذكر أسم العلم للمنتج.

3.تعيين المواضيع البارزة في الصورة (المعكرونة والخضار والألوان والحامل) مما يسمح بإعداد صياغة العلامة الأيقونية الخاصة بالمنتج، وهي هنا أن المنتج غذاء متكامل وصحي.

4.رصد التكوين البصري للصورة الإعلانية، تكوين الألوان واصطفاف العناصر البصرية بجانب بعضها البعض ...الخ، اللذان يشكلان بداية الشعور بوجود علامات جمالية، على خلفية تأويلاتها، المرمزة ترميزاً اجتماعياً وثقافياً.

العلامات التشكيلية في الصورة:

العلامات التشكيلية الجمالية في الصورة، هي جزء لا يتجزأ من العلامات المرئية، التي تدخل في تكوين الرسالة البصرية (الألوان، الأشكال، التكوين، الملمس)، والتي ترسم الجزء الأكبر من دلالة الرسالة البصرية، وليس فقط العلامات الأيقونية التماثلية، بداية:

بالحامل:

وهو في مثالنا صورة فوتوغرافية مطبوعة على ورق الصحف والمجلات نصف المصقول، مما يسبغ على التمثيل صفة الطبيعية، باعتبارها صورة تصويرية، أي آثار مطبوعة للواقع ذاته، ساعية بذلك إلى جعلنا ننسى أنها صور مصنعة ومنتقاة، بعيدة عن العفوية.

الإطار:

أي حواف الكادر الذي يتفاوت شكله، تبعاً للزمن، والأساليب السائدة فيه، وإن كانت معظم الإعلانات المطبوعة تسعى لطمس الإطار لئلا يشكل قيد على خيال المتلقي، وذلك عبر إدماجه مع حواف صفحة المجلة أو جريدة، لدفع المتلقي إلى إجراء عملية بناء تخيلية، لما لا يراه ضمن حدود الحقل المرئي للتمثيل، أي ذاك اللامرئي، الذي يأتي ليكمل ما في الصورة من معنى.

الكادراج:

الكادراج يرتبط بحجم الصورة، وهذا الحجم هو النتيجة المفترضة، للمسافة الفاصلة بين الموضوع قيد التصوير وبين عدسة آلة التصوير، وفي الإعلان المثال يعطي الكادراج الأفقي انطباعاً بالقرب الشديد، ويمنح العناصر البصرية في الصورة حجماً كبيراً، مما يعطي إيحاء بالطبيعية.

زاوية التصوير واختيار العدسة:

مما لا ريب فيه أن اختيار هذين العنصرين أمر حاسم، لأن الاختيار، هو الذي سيزيد أو يقلل من الشعور بالواقعية، الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً مع الحامل الفوتوغرافي، أي مع طبيعة التصوير الفوتوغرافي، من هنا جاءت زاوية التصوير في الإعلان المثال من الأمام على ارتفاع قامة الرجل، وإلى الأسفل قليلاً، وهذا ما يضفي على عناصر الصورة رفعة وقوة، ويعطي انطباعاً أكبر بالواقعية، ويضفي على المشهد مسحة "طبيعية"، ذلك أنها تحاكي الرؤية الطبيعية.

أما فيما يخص اختيار عدسة التصوير، فقد تم اختيار عدسة ذات عمق حلقي طويل لإظهار كل ما في اللقطة بوضوح تام من مقدمتها وحتى خلفيتها، وهذا ما يوحي بالعمق في الصورة، ويعطي رؤية شديدة القرب من الرؤية الطبيعية.

الشكل:

عملية تأويل الشكل، هي في جوهرها، عملية ثقافية بامتياز، خاصة وأن المعلن يلعب على المخزون المعرفي لدى المتلقي، إضافة لكون أن الخاصية التشخيصية للصور الفوتوغرافية تجعل الأشكال تبدو وكأنها معطى من معطيات الطبيعة (وليس اختيار مصور)، يسعى إلى استيلاد فهم واضح، وسريع لدى المتلقي، وفي مثالنا: أشكال مسترخية تنتظم في كتلة مصمتة، لتأتي كثافة وضجة الألوان في الخلفية، لتشكل نوعاً من رجع الصدى، لتلك الكتلة المسترخية، الأشبه بذكرى حسية.

الألوان والإضاءة:

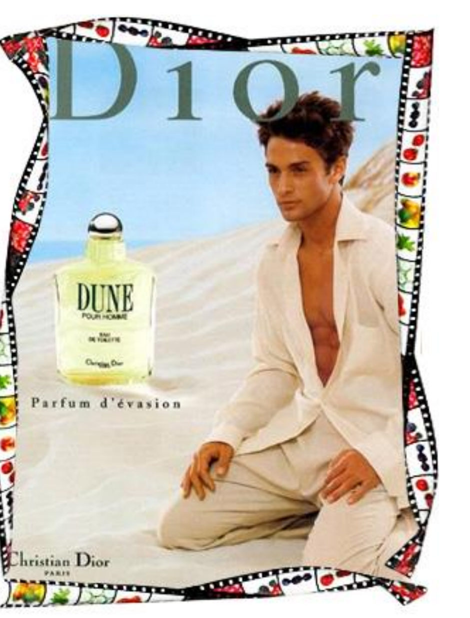
إدراكنا الحسي للألوان والإضاءة شأنه شأن أي إدراك حسي آخر، هو ممارسة تستند إلى مرجعية ثقافية، لكنها ربما تبدو لنا أكثر طبيعية مقارنة بغيرها لأنهما جزء من كل تفاصيل حياتنا اليومية، ولذلك مجرد رؤية المتلقي للصورة، تستدعي ذاكرته كل الخيارات اللونية التي أمامه مع تداعياتها الاجتماعية والثقافية، وفي مثالنا: ألوان الصورة صفراء وخضراء على خلفية حمراء، مما يستدعي في الذهن كل مظاهر الطبيعة بأقصى حالات نقائها وصفائها، كعلامات أيقونية مدعاة لتداعيات من عوالم أخرى (النقاء، الربيع، الصحة على سبيل المثال)، وهذه العلاقات التبادلية الدورانية، الأيقونية/ التشكيلية الجمالية، تفعل فعلها بأقصى طاقتها، إضافة للإضاءة الساطعة المركزة التي تؤكد واقعية التجسيدات المرئية، لأنها تظهر الملامح الخاصة لهذه التجسيدات، وتعاريجها وانحناءاتها، كما تعزز الصفة الواضحة للمكان والزمان في الإعلان، مما يدفع أكثر فأكثر وراء تخصيصه.

الملمس:

وهو مواصفة من مواصفات السطح شأنه شأن اللون، وفي صورة فوتوغرافية ثنائية البعد يشكل الملمس البعد الثالث لها، والذي يشكل إحساساً حسياً لمسياً، يستثير أصنافاً أخرى من الأحاسيس (لمسية، شمية، بصرية...الخ)، وفي مثالنا: الورق الخاص بالجرائد والمجلات يعطي إحساساً بأنه حبيبي الملمس، وبأن له ثخانة وخشونة مفترضتين مما يعزز الإحساس بالدفء، والقرب من الصورة.

والحقيقة أن حصيلة هذه الدلالات التشكيلية، هي التركيبة الحاملة للدلالات، والمولدة للصورة البلاغية، والقابلة بسهولة للإدراك الحسي.

نموذج التحليل الدلالي الثاني:



التحليل الدلالي لإعلان مطبوع عن عطر"ديور" الرجالي المنشور في بعض المجلات والصحف العالمية والعربية، وهو يصور شاباً وسيماً في منتصف العشرينيات من عمره، عاري الصدر، وفيه كل مميزات الرجولة والوسامة المتفق عليها اجتماعياً، يجلس على كثيب رملي وإلى جانبه صورة أيقونية للمنتج نفسه (زجاجة عطر ديور) وفي أسفل صورة الزجاجة مكتوب "جوهر الحرية" بما يشكل رسالة بسيطة وفعالة، ويمنح الصورة دلالات لا حصر لها، إضافة إلى أن الشاب المتألق يخدم المنتج والنص المعلن عنه، كما أن صورة الكثيب الرملي تكرار طبيعي لاسم المنتج.

ناهيك عم الرموز الأخرى، فالرجل الوحيد في موقعه المتفرد يبدو في راحة شديدة وغير مقيد بالحياة الاعتيادية النمطية للناس، وهذا ما يزيد من جرعة الإحساس بالحرية والانطلاق التي تبدو على مظهره وملابسه (صورة طوباوية حالمة للحرية) وترتبط بالجملة التي تقول عن المنتج أنه "جوهر الحرية"، بما يعني المزواجة بين الصورة والكلمة في صورة أيقونية وتمثيل لغوي يسمح بتمرير الرسالة إلى متلقي يحلم بكليهما، الحرية والعطر المرتبط بها.

نموذج التحليل الدلالي الثالث:

تحليل الدلالي لإعلان تلفزيوني عن رعاية بنك "جنوب افريقيا" لتطوير لعبة الكريكت، يركز الإعلان في سياقه البصري على منطقة سكنية لأصحاب الدخل المحدود، يلعب الأطفال وسط مبانيها، لعبة "الكريكت"، بينما أطفال آخرون يراقبونهم، والأمهات من أعلى الشرفات والنوافذ

يتابعونهم، مع صوت من خارج الكادر يدعو هؤلاء الأطفال بأسمائهم لأن يكونوا لاعبي كريكت مشهورين، وعندما يحل الظلام تدعو الأمهات الأطفال للعودة إلى المنازل، ولكن أحد الأطفال يرفض قائلاً: إنها لعبة نهارية ليلية.

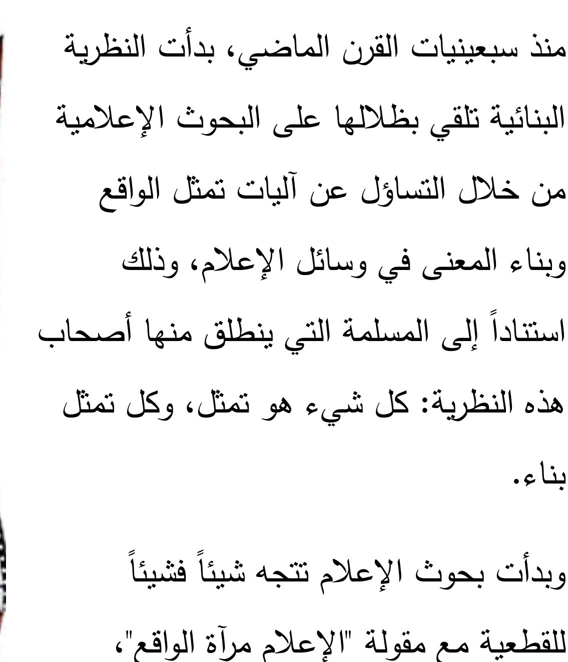
ويمكن ترجمة الإشارات في الإعلان بالاستناد إلى السياق الثقافي لجنوب افريقيا، حيث الإشارات الواردة في الإعلان قريبة جداً من السياق الثقافي للبلد العاشق للعبة الكريكت، وحيث جميع الناس هناك يتمنون ويفهمون رغبة أطفالهم في أن يصبحوا أبطال معروفين في اللعبة، ولذلك فوفقاً للتحليل الدلالي، الإعلان حُمل بعناصر بصرية مقنعة ومؤثرة في الوسط الثقافي الذي تتوجه إليه، وفيه إشارات قوية لها دلالاتها الخاصة في الثقافات السوداء، سواء من حيث الأشخاص، أو الأوضاع، أو السلوك، أو الأداء، أو المكان والزمان، وأيضاً من حيث تركيزها على العواطف والرموز التي يتعلق بها الأفارقة الجنوبيون، مما أهلها لاجتياز موانع ثقافية مؤثرة، خاصة وأنها قد اعتمدت المادة البصرية بشكل رئيسي، وخلت فيما ندر من النصوص الكلامية وقد كان ذلك في صالح الإعلان، إذ أن المواد البصرية لا تحتاج لترجمة.

رغم أن نقطة الضعف الوحيدة في الإعلان كانت استخدامه اللغة الانكليزية رغم توجهه إلى ثقافة افريقية، ولذلك كان أدعى أن يستخدم اللغة المحلية، مع السياق الثقافي للبلد، لأن الانكليزية بدت متنافرة مع بقية الإشارات الموجودة في الإعلان.

رابعاً: نماذج وتدريبات على التحليل البنائي للصور

قواعد التحليل البنائي:



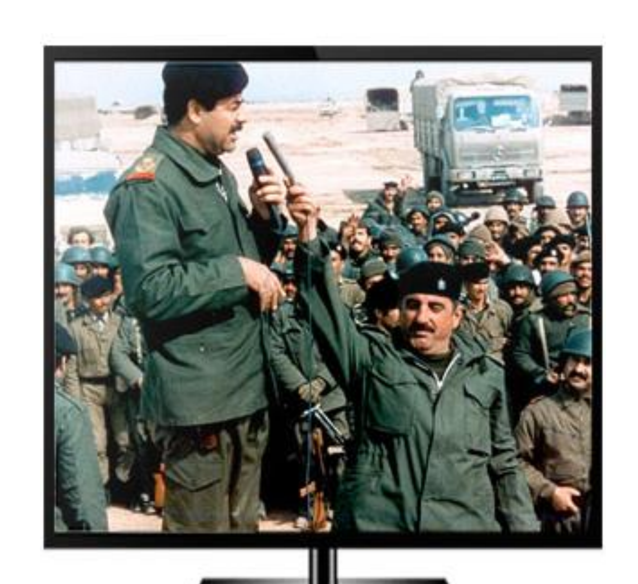


منذ سبعينيات القرن الماضي، بدأت النظرية البنائية تلقي بظلالها على البحوث الإعلامية من خلال التساؤل عن آليات تمثل الواقع وبناء المعنى في وسائل الإعلام، وذلك استناداً إلى المسلمة التي ينطلق منها أصحاب هذه النظرية: كل شيء هو تمثل، وكل تمثل بناء.

وبدأت بحوث الإعلام تتجه شيئاً فشيئاً للقطعية مع مقولة "الإعلام مرآة الواقع"، وتؤسس لأطروحة نقيضة تعتبر الإعلام جهازاً ترميزياً معرفياً يقوم بمعالجة الواقع وإعادة إنتاجه، بحيث لم يعد ممكناً فهم الرسالة الإعلامية على أنها نقل للواقع أو محاكاة له، بل مقاربتها بوصفها تمثيلاً للواقع وإعادة بناء له.

فالتشكيل النصي والدرامي للحدث في وسائل الإعلام، يحول المضامين الإعلامية إلى تمثيل لغوي وذهني يستحضر ذلك التفاعل بين الإنسان والثقافة والمجتمع المعني بالحدث، مستوعباً مختلف العناصر المنتجة للمعنى التي من شأنها أن تخترق الأبنية الفكرية والاجتماعية والنفسية للمتلقي، وتكيف الرسالة المراد تبليغها مع الظروف المقامية والسياقية المحيطة به، مما يجعل المضامين الإعلامية تشكيل رمزي لأحداث العالم، تعمل بنيته المقولبة على خلق أنماط لغوية وتمثيلات ذهنية واستدلالات معرفية تنسجم مع المحددات المعرفية والسياقية التي يتبناها المرسل إليه.

يوظف الخطاب الإعلامي، إذاً، كصانع لنظام رمزي تمثلي للواقع الذي ينقله، الدلالة التمثيلية للغة ليشكل دلالته الاتصالية، كما يستثمر المعرفة الجماعية لإنتاج المعاني وصياغة الأفكار وفق ما يقتضيه الفعل الاتصالي، وذلك لهيكلة الوعي الجماعي للجمهور حول الأحداث والظواهر، كواقع مدرك يوهم بالواقعية المفرطة أو الفائقة، رغم أنه مجرد صناعة لواقع يرغب صناعه في حمل المتلقين على اعتباره الواقع الذي لا يأتيه باطل!.



وهذا ما دعى المفكر الفرنسي "جان بودريار" بعد انتهاء حرب الخليج الثانية، لكتابة عدة مقالات، أكد فيها أن هذه الحرب لم تقع، بل شاهد منها الناس نسخة تلفزيونية مصورة!؟

وكان يقصد بذلك بحسب عالم الاجتماع "غيدنيز" أن هذه الحرب لم تكن مثل الحروب الأخرى في التاريخ، لقد كانت حرباً تدور على النحو التي صورتها به وسائل الاتصال الجماهيري الحديثة، لقد كانت ببساطة مشهداً استعراضياً تلفازياً، وكان عشرات الملايين من البشر، بما فيهما رئيسي الدولتين المتحاربتين (بوش وصدام حسين)، يتعرفون من خلال الواقع التلفازي المصنوع (الواقع فائق الواقعية) الذي يعرض عليهم، على ما يحدث في الواقع الحقيقي الفعلي.

مما يعني أنها (أي وسائل الإعلام) تساهم في تشكيل رؤية ومعرفة المشاهدين عن هذه الحرب، وهندسة انطباعاتهم وأحكامهم على ملابساتها وأطرافها، طبقاً للإطار الإعلامي الذي أريد لها أن تندرج ضمنه وتروج من خلاله.

وهكذا، فالأجندة الإعلامية هي وسيلة لممارسة السلطة، وفرض إدراك جماعي للواقع يخدم مصلحة الأقوياء، ودعم هيمنة من هم في مراكز القوة، وفرض التوافق حول التمثلات الاجتماعية من خلال إعادة تشكيل المعرفة.

نماذج التحليل البنائي:

تحليل بنائي للتغطية الصحفية العربية حول حرب تموز في لبنان، كشف التحليل البنائي لعينة من المقالات الإخبارية وأعمدة الرأي في ثلاث صحف عربية، أن الخطابات المدروسة الموجهة للمتلقين، قدمت ثلاث صور مختلفة عن الحرب اللبنانية/الإسرائيلية، وفقاً لتصنيف التحليل البنائي على النحو التالي:

1- صورة الحرب وتمثل المغامرة:

مثلت الحرب في موقع حزب الله على أنها حرب مقاومة ضد العدو الإسرائيلي، ومثلت في الأهرام المصرية والشرق الأوسط السعودية مغامرة يخوضها حزب الله ضد إسرائيل، في حين مثلت في خطاب النهار اللبنانية حرب متآمرين على لبنان.

ووفقاً لذلك، بدت الحرب في الخطاب الأول واقعاً لا بديل له، وحرب شرعية للرد على العدوان الإسرائيلي، بينما بدت في الخطاب الثاني واقعاً غير مرغوب فيه، وحرب غير شرعية لأنها زعزعة للأمن والاستقرار في لبنان والشرق الأوسط، وقد أنتج منطق الشرعية واللاشرعية لغة مغرقة في التضخيم والتهويل، بحيث عكست واقعاً مدركاً شديد التباين بين الخطابين، وإطاراً مختلفاً في كل خطاب.

2- لعبة الفاعلين (الفاعل الدلالي) أو إنتاج الآخر:

تصنيف القوى الفاعلة في الحرب، تم عبر تخليق عالم طوباوي قائم على فرز قوى الخير وقوى الشر، بما يسمح بتمييز الذات الفاعلة من بقية الفاعلين، وتحديد دورها في الحرب، فقد قام كل خطاب على التمييز بين الأنصار والخصوم من خلال رسم استقطاب ثنائي بين الفاعلين المساعدين (الايجابيين)، والفاعلين السلبيين، بما يخلق تنافراً حاداً بين القطبين، ويهدف هذا الاستقطاب الثنائي إلى تمجيد الذات الفاعلة وحلفائها، وتدنيس الفاعل المعاكس وتدنيسه وحلفائه من أجل تجميل الفاعل المحوري، وتشييد أهمية دوره وموقفه (مقاومة العدوان الإسرائيلي أو إيقاف المغامرة كما يراها الطرف الثاني).

كما ارتكز تنزيه الذات عبر إدانة الآخر بنقائضه ونواقصه على معايير قيمية وتنميطية، وهو ما ينتج تقابلاً حاداً بين معايير المقاومة والمهادنة، المصارحة والمجاملة، الصمود والتخاذل، الحرب والسلام...الخ، وقد وظفت هذه المنظومة القيمية من أجل إعلاء الذات الفاعلة وتفوقها على الآخر المخالف الذي تركز كنقيض قيمي للذات، مما قاد إلى أن الحرب لم تكن موضوعاً للنقل والتحليل والتفسير والتداول المعرفي، بقدر ما كانت سياقاً لإعادة التعريف بالفاعلين الأساسيين والمشاركين، من خلال إعادة إنتاج أطر ذهنية وقيمية ترتسم عبر أدوارهم، وتتحدد هوياتهم السياسية، ووفق هذا الخطاب، تحول الآخر إلى موضوع الخطاب وليس الحرب، وتحولت الحرب إلى إطار من أطر تعريف الذات عبر نفي الآخر، أي تحول خطاب الحرب إلى رهان هوية، وليس رهان معرفة، وإلى سياق تأويلي يصنع صورة الآخر ويختزل طريقة معرفته.

3- مقصدية (قصدية) الخطاب:

كشف التحليل البنائي للخطاب الإعلامي العربي حول حرب تموز، عن توجه كل مخاطب إلى استخدام الحرب كمصدر لترسيخ شرعية المقاومة أو لدحض هذه الشرعية، وهذا التباين بين خطاب إثبات الشرعية وخطاب نسف الشرعية، نسجته خيوط الاتصال السياسي التي تحكمت في لغة كل خطاب وتصوراته ومرجعياته، فكل خطاب وظف سياق الحرب من أجل خلق إجماع على أطروحة تخدم التوجه السياسي والأيدلوجي للفاعل السياسي الذي ترتبط به وسائل الإعلام الناقلة لهذا الخطاب.

ويمكن القول إن عملية إنتاج خطاب الحرب استندت إلى منتج مؤسس، ينطق هذا الخطاب باسمه (البنية المؤسسية)، ويعبر عن موقفه وليس عن الحقيقة، حيث كل خطاب ارتبط بذات مؤسسة (دولة، طائفة، حزب، فكر)، أي بنظام خارج الخطاب رسم له أجندته، وحدد استراتيجياته الخطابية، ولذلك لم تتبنِ صورة الحرب على مقصدية معرفية تهدف إلى نقل معرفة تفسيرية للحدث، بل بنيت على مقصدية تأثيرية تهدف إلى توجيه المتلقي نحو الاقتناع بأطروحة المخاطب.

وهو أمر وفقاً للتحليل البنائي، يكشف عن ملامح خطاب إعلامي غير قادر على إحداث انفصال بين الذات والموضوع، ولا هو قادر أو راغب على تحويل اللغة إلى آلية من آليات التسويق المعرفي، بل إلى آلية من آليات الانخراط، إذ لم يبق للغة مجال تلتزم فيه الحياد حيال الأحداث، ولم يعد في قاموسها لفظ إذا استعمله المتكلم دل على أنه يقف في الدرجة الصفر من الدلالة، بحيث لا يشي كلامه، لا بمناصرة الفاعل ولا بمناصرة المفعول به.

خامساً: نماذج وتدريبات على التحليل السيميائي للصور

قواعد التحليل السيميائي:

اهتم الباحثون السيميولوجيون منذ وقت طويل بالصور النصية والمرئية المقدمة في وسائل الإعلام، حيث ركزوا على البلاغية المستخدمة، كما ناقشوا السمات البنائية والبلاغية للغة الإعلام، كما ركزوا على استكشاف الوحدات البنائية للنسق الاتصالي، وتجزئة مكونات هذه البناءات لمعرفة مدى تماثلها أو تقابلها باعتبارها نظائر، لها دلالة في حد ذاتها، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى.

علماً بأن التحليل السيميولوجي لم يخضع لطريقة محددة أو تقنيات وخطوات موحدة في التحليل، ويعود ذلك:

- لاختلاف اختيارات المحللين أولاً.
- لاختلاف طبيعة النصوص والصور المختارة للتحليل ثانياً.

وضع العالم "لوران بارث" معايير لتحليل الصور والنصوص الإعلامية سيميولوجياً، وتتمثل في:

1. تقطيع النص البصري أو المكتوب إلى وحدات قصيرة متجاورة تسمى الوحدات القرائية تتضمن الوحدة أكثر من ثلاثة إلى أربعة معان يتم تعدادها، مع بيان

الروابط، تشمل كل وحدة منها بضع عناصر بصرية أو بضع كلمات، بحيث علاقات بين هذه الوحدات.

2. النسق أو الإيحاء: يؤكد العلماء أنه ليس للنص البصري أو المكتوب معنى وحيد، بل هو نسيج مركب، تتفاعل بداخله مجموعة من الأنساق، على شكل اقتباسات وإحالات رمزية وأيدلوجية، وذلك لأن كل نص يتكون من "ما سلف"، أي ما سبق قراءته أو سماعه أو مشاهدته، وهو أمر يقودنا إلى مفهوم "التناص"، أي تداخل النصوص، حيث يسعى التحليل السيميولوجي للكشف عن تفاعل النص مع نصوص أخرى وأنساق ثقافية استمد منها تكوينه.
3. التحليل والتحديد: ينتج عن عملية التحليل نصاً جديداً، يسمى النص الواصف، وهو في الحقيقة "النص الأصلي" نفسه وقد تشظى وتجزء فاتضحت معانيه وتجلت ايحاءاته، خاصة وأن التحليل السيميولوجي تحليل "محايد" لا يخرج عن إطار النص، ولا يبحث عن المعنى أو الدلالة خارجه.

معايير تقطيع النصوص سيميولوجياً:

يمكن تقطيع النص وفق عدة معايير وضعها علماء السيميولوجيا، هي:

1- المعيار البصري:

وهو معيار يرتبط بكل العلامات البصرية أو التيبوغرافية التي يتضمنها النص أو الخطاب البصري أو الكتابي، كتقسيم المعطى المعروض إلى لقطات ومشاهد، أو جمل مفصولة وفقرات ومقاطع وفصول، ومشاهد ومناظر وأبواب...الخ.

2- المعيار العاملي أو الفاعلي:

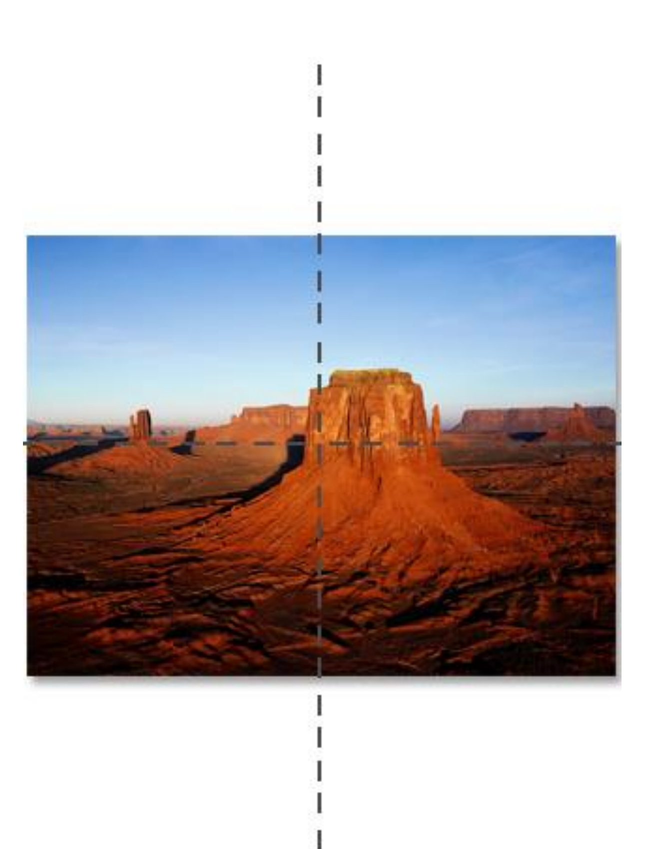
أي ظهور فاعل أو شخصية في ساحة الأحداث، أو غيابها ليحضر عامل أو فاعل آخر، بما يساهم في تحديد المقاطع النصية أو المشاهد بدقة، كما يشير إلى الصراع في الأحداث بالاستناد إلى الفاعلين.

3- المعيار الدلالي:

ويعني تقسيم النص إلى وحدات معنوية دلالية وغرضية (قصدية) بارزة، ويتم ذلك عن طريق تحديد الأفكار العامة والأساسية والثانوية والفرعية.

التحليل السيميولوجي للصور الثابتة:

تتمثل خطوات التحليل السيميولوجي للصورة الثابتة في:



1) وصف الصورة: الاسم، الناشر أو المصور، الوسيلة' التاريخ، الهدف، الموضوع.

2) المقاربة الإيكونولوجية: أي إطار الصورة الذي عادة ما يكون مربع الشكل أو مستطيل، وقد يأخذ شكل الدائرة أو المعين، ومن ثم تقسيم الصورة:

- إما تقسيم محوري، حيث العمودي يفرق بين الحاضر والماضي والمستقبل.
- والتقسيم الأفقي يفرق بين الأعلى والأسفل، الأرض والسماء، المادي والروحي.
- والتقسيم القطري يفرق بين القرب والبعد.

أما بالنسبة للصور المركبة، والتي تحوي الكثير من العناصر، يتم اعتماد التقسيم غير المحدد، حيث نحاول معرفة مركز الاهتمام بناءً على معطيات الصورة، كاتجاه النص أو الكتابة، ووضعية الأشياء، وإيحاءات النظر والحركات، والابتسامات، والإيماءات وغيرها.

نماذج التحليل السيميائي:



1- تحليل سيميولوجي لإعلان مطبوع عن ماركة ملابس منزلية منشور في بعض المجلات العالمية والأفريقية، وهو عبارة عن صورة لعارضة الأزياء السوداء الشهيرة "ناعومي كامبل"، وهو إعلان يعتمد على السياق الثقافي للجمهور المستهدف، أولاً: لأن ناعومي رغم جنسيتها البريطانية فإنها تعتبر مواطنة سوداء عالمية، وأيضاً بحكم سواد بشرتها فإن الأفارقة يفترضون قدرتها على الأحساس بهم لأنها تمتلك نفس ثقافتهم ووعيهم، وترتدي في الصورة نفس الملابس التي ترتديها النساء السود في إفريقيا عادة، ولذلك فهي تملك لديهن مصداقية.



2- تحليل سيميولوجي لإعلان مطبوع عن بيرة "بودينجتون"، المنشور في بعض المجلات العالمية مستهدفاً الذكور فوق سن الثمانية عشر، وقد أخذ الإعلان الطابع الهزلي، حيث الصورة تظهر شاباً وسيماً صغير السن، في العشرينيات من عمره، يمسك زجاجة بيرة "بودينجتون" بيده، ويضع يده الأخرى بطريقة توحي بوجود رابط من نوع ما، على كتف سيدة تقف إلى جانبه، قبيحة ترتدي نظارات سميكة، وكبيرة في السن، بحيث تبدو وكأنها محنة بالنسبة للشاب، يتغلب عليها بشرب البيرة، وهذا رمز أيقوني يوحي وكأن البيرة جائزة أو متعة مقابلة لاحتمال الشاب السيدة غير الجذابة.

وتأتي بيانات الإعلان المكتوبة أعلاه، لتكمل المعنى عبر عبارة "والدها يمتلك مصنع للبيرة"، ويشير التحليل إلى أن هذه العبارة هي الأكثر دلالة في الصورة، لأنها تشير إلى سبب تحمل الشاب للسيدة القبيحة، مما يدفع المشاهد للتفكير بأن البيرة جائزة تستحق هذه التضحية، أو عبر العبارة الموجودة أسفل الصفحة والتي تصف البيرة بالقول: "مادة قوية"، ناهيك عن مجموعة الفتيات الجميلات الصغيرات في السن (القالب النموذجي للجمال وفق الاتفاق الاجتماعي) في خلفية الصورة، حيث يدير الشاب لهن ظهره إكراماً للبيرة.

الخاتمة:

وجود نماذج وتدريبات على تحليل الصور له أهمية حيث من خلاله نتعرف على كيفية تحليل الصورة بشكل منهجي، فقد تم التعرف في هذه الوحدة التعليمية على نماذج وتدريبات على التحليل الشكلي للصور، حيث تعرفنا من خلاله على قواعد التحليل الشكلي ونماذجه، وانتقلنا بعد ذلك للتعرف على نماذج وتدريبات على التحليل الدلالي للصور، حيث تناولنا قواعد التحليل الدلالي ونماذجه الثلاث.

وسلطنا الضوء على نماذج وتدريبات على التحليل البنائي للصور فتناولنا قواعده ونماذج تشرح عنه، وتم عرض كيف تقطع الصور سيميولوجياً وناقشنا نماذج عن التحليل السيميائي.